حقوق فنان الأداء

الحق الأدبي والمالي للممثل والمؤدى والعازف المنفرد وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة

دراسة مقارنة

دكتور
مصطفي أحمد أبو عمرو
قسم القانونى المدنى
كلية الحقوق . جامعة طنطا
دكتوراه فى القانون الخاص
جامعة نانت بفرنسا

٢٠٠٥

الناشر

دار الجامعة الجديدة للنشر
٢٨ ش سوتير - الأزاريطة
ت ٠٣/٤٨٦٨٠٩٩ الاسكندرية

إهداء

إلى روح المرحوم الأستاذ المستشار/

محمود لطفي

اعترافا بقدرة وإكراما لنجله أ.د/ محمد حسام محمود لطفي

الأستاذ بحقوق القاهرة (فرع بنى سويف).

إلى روح المرحوم الأستاذ الدكتور /

عبد الودود يحي

أستاذ القانون المدني بحقوق القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فليعبدوا رب هذا البيت الذى أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف﴾

صدق الله العظيم

بسم الله الرحمن الرحيم

بدأ الاتجاه لحماية حقوق الملكية الذهنية لدى المشرع والفقه في الوطن العربي منذ وقت ليس ببعيد. والواقع أن سبب ذلك التأخير يرجع إلى أن اهتمام الدول بتنظيم هذه الموضوعات يرتبط بالتطور التقني في مجال الاتصالات ونقل المصنفات للجمهور والمساعدة على إبداعها. وإذا كانت التشريعات الخاصة بحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة تعد حديثة نسبياً- كما ألمحنا حالا- فان الدول باتت تضع هذه التشريعات في مقدمة اهتماماتها سواء بتنظيم بعض الموضوعات لأول مرة أو تطوير التنظيم التشريعي للبعض الآخر منها بصفة مستمرة بما يضمن مسايرة القانون للتطورات العلمية المتجددة يوميا.

وإذا كان موضوع حقوق فنان الأداء يعد أحد موضوعات الحقوق المجاورة لحق المؤلف والتي لم تحظى باهتمام الفقه المصري حتى الآن بل والتي ظلت مهملة تشريعياً حتى صدور القانون رقم ٨٢ لسنه ٢٠٠٢ بإصدار قانون الملكية الفكرية، فان أهمية النظام القانوني لفناني الأداء يرجع أيضا لكونه أقرب من غيره إلي حق المؤلف خاصة وأنه يشمل جوانب أدبية فضلا عن الجوانب المادية.

وقد بدأ استخدام مصطلح الحقوق المجاورة للمرة الأولي في عام ١٩٤٨ عند مراجعة اتفاقية "برن" الخاصة بحماية المصنفات الأدبية والفنية. ويعد فنان الأداء أياً كان المجال الذي يمارس فيه إبداعه (تمثيل – عزف – رقص ..الخ) أهم أصحاب الحقوق المجاورة حيث يعد دورة جوهرياً لوصول معظم أنواع المصنفات للجمهور كما هو الشأن بالنسبة للمصنفات الموسيقية والسينمائية والمسرحية وغيرها. وتبدو أهمية دور فنان الأداء أيضا من حيث أنه يعد مكملاً لدور المؤلف ولازماً للحصول علي منفعة المصنف النهائية بالنسبة للمؤلف ذاته أو الجمهور. وعلى ذلك فانه يمكن القول بأن المؤلف يقدم المواد الخام ثم يأتي دور فنان الأداء ليحولها إلي سلعة نهائية قابلة للاستهلاك أو الانتفاع. ورغم هذا الارتباط الوثيق بين حقوق المؤلف و حقوق فنان الأداء فان الحماية التشريعية للأخير لم تعاصر تلك الخاصة بحماية حقوق المؤلف بل جاءت متأخرة عنها من الناحية الزمنية بل والموضوعية أيضا. ولعل هذا التعاقب الزمني يعد راجعاً إلي أن المنطق يقتضي وجود المصنفات أولاً ثم يأتي بعد ذلك دور فنان الأداء الذي يتولى مهمة توصيلها إلي الجمهور في ثوب جذاب يضمن لها أفضل استقبال أو تلقي من جانب الجمهور الذي يوجه إليه هذا المصنف.

ومما تقدم يتضح أن تأخر الحماية التشريعية أو القانونية للحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنان الأداء عن الحماية التشريعية لحقوق المؤلف قد يكون أمراً مبرراً من الناحية الزمنية. ولعل ذلك

يرجع أيضاً إلي أن وجود المصنف وتداولـه فـي نطـاق ضيـق قـد لا يحتاج إلي وسائل فنية أو تقنية بذات الكيفية التـي تكون لازمـة لكـي يصـل الأداء أو التمثيـل إلـي الجمهـور. و المعـروف أنـة عندمـا بـدأ التطور التقني فـي الانطـلاق وزاد نطـاق انتشـار المصنفـات -حتـى أصبحت لا تعترف بالحدود الجغرافية- بدأ المؤلف يطـالب بالحمايـة وبالتمتع بالحقوق الاستئثاريه ومن هنا أثيرت مشكلة تنظيم الحقـوق المجـاورة أيضـاً نظـراً لارتباطهـا بحـق المؤلـف وخاصـــة وأن هـذا الارتباط يزداد قوة كلمـا زاد التطـور العلمـي فـي مجـال الاتصـالات لأن نشـاط فنـاني الأداء يـدور فـي فلـك اسـتغلال المصنفـات الأدبيـة والفنية[١].

و كما ذكرنا فان أهمية دور أصحاب الحقوق المجـاورة بصفـة عامة وفنان الأداء بصفة خاصـة ترجع إلى أن العديد من المصنفـات قد لا تجد طريقها- بيسر وفاعلية- إلي الجمهـور بـدون تدخـل فنـان الأداء، بحيث يمكـن القـول بـان نشـاط وإيـداع فنـان الأداء هـو الـذي يبعث الروح في المصنف. فالحوار المكتوب مثلاً لفيلم أو مسلسل لا يكتسـب قيمتـه الكاملـة إلا عندمـا ينطـق بـه الممثـل أو المـؤدي أو يترجمه العازف إلي لحن مفهوم وممتع للجمهور. فلـولا تدخـل فنـان الأداء لظل المصنف مجهولاً بالنسبة للجمهور ولولا تدخـل أصحـاب

---

(1) A. Françon, La protection des droits voisins: RIDA janvier 1974, n.79, pp. 407 ets.

الحقوق المجاورة الأخـرى كمنتجـي الفيديـو جـرام والفونوجـرام وهيئات الإذاعة لما حظي المصنف بالانتشـار الواسـع الـذي يتجاوز حدود الدول [٢]. وبجانب ما سبق فإن دور فنان الأداء الشهير (الممثل) يعطي للعمل السينمائي أو المسرحي قيمة أكثر في نظر الجمهور مما يعطيه دور مؤلف السيناريو أو القصة أو الحوار رغم كونهم من المؤلفين الأصليين للعمل باعتبارهم شركاء في إبداع المصنف[١].

تقسيم الدراسة

تنقسم دراستنا لحقوق فنانو الأداء إلى ثلاث فصول أساسية يسبقها فصل تمهيدي وذلك على النحو التالي:

الفصل التمهيدي : تطور حمايه حقوق فنانو الأداء وعلاقتها بحق المؤلف

الفصل الأول : تعريف فنان الأداء وتمييزه عن الفئات المشابهة

الفصل الثاني : الحق الأدبي لفنان الأداء

الفصل الثالث : الحق المالي لفنان الأداء

---

(٢) د/عبد الحفيظ بلقاضي : مفهوم حق المولف وحدود حمايته جنائياً، دراسة تحليلية نقدية – دار الأمان للنشر والتوزيع – الرباط ١٩٩٧ – ص١٤٦.

1) A. Bertrand, Droit d'auteur et droits voisins, Dalloz 1999, p.889.

الفصل التمهيدي

تطور حماية حقوق فنانو الأداء وعلاقتها بحق المؤلف

يتفرع هذا الفصل إلى المباحث الثلاث التالية :

المبحث الأول : تطور الحماية القانونية لحقوق فنانو الأداء

المبحث الثاني : علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف

المبحث الثالث : أصحاب الحقوق المجاورة

المبحث الأول

تطور الحماية القانونية لحقوق فنانو الأداء

تمهيد وتقسيم :

إذا حاولنا التعرف- بإيجاز شديد -علي التطور التاريخي للحماية القانونية لحقوق فنان الأداء وغيرة من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فسنجد أن فنان الأداء وخاصة الممثل أو الكوميديان (Comedian) كما كان يطلق عليه قبل الثورة الفرنسية كان يعيش علي هامش المجتمع. وكان يتم استبعاده من الكنيسة و حرمانه من حقه في أداء العبادات إذ كانت الكنيسة تعتبره مارقا وبالتالي ترفض دخوله ولا تقبل كذلك ما يريد أن يقدمه من عطايا وتبرعات حتى ولو كان ذلك في نهاية حياته([1])هذا على الصعيد الاجتماعي والديني.

وعلى الصعيد القانوني فإن المركز القانوني لهذه الفئة من فئات المجتمع لم يكن مستقراً بل كان يتوقف على إرادة الملوك والأمراء. ولقد ظل حالهم كذلك حتى قامت الثورة الفرنسية إذ تبدل الحال نسبياً حيث أصبح الجمهور هو الذي يحدد المركز الاجتماعي والاقتصادي لفنان الأداء بحيث يرتفع هذا المركز كلما زادت قدرته

–[1] . Les dernièrs sacrements

على جذب المزيد من الجمهور. و قد ظل الوضع في التطور حتى أصبح معظم فنانو الأداء خاصة الممثلون اليوم في غالبية الدول يتمتعون بمركز اجتماعي واقتصادي يفوق كافة طوائف المجتمع الأخرى (١).

ومما تقدم يمكننا القول بأنه إذا كان المشرع هو الذي رفع قدر المؤلف فإن وسائل الاتصال والجمهور- كان ولا يزال- لهما الفضل في الارتقاء والسمو بوضع فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة. ويبدو ذلك من أن الجمهور يلعب الدور الرئيسي بالنسبة لفنان الأداء وتلعب وسائل الاتصال الدور الأساسي بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة و الأخرى.

وكما أشرنا حالا فان تأخر الحماية التشريعية للحقوق المجاورة وعلى رأسها حقوق فنان الأداء يرجع إلي أن هذه الحقوق ترتبط بالتطور العلمي والتقني ووسائل الاتصالات و بالتالي فإن الدول المتأخرة في هذا المجال أو التي بدأ التطور فيها مؤخراً إما أنها لا تقرر حماية تشريعية ولا تخصص نصوص بذاتها لحماية حقوق هذه الفئة أو أنها بدأت تنظيم هذه المسائل حديثا. ويكفي أن نشير هنا إلي أن أول تنظيم تشريعي للحقوق المجاورة في مصر تم بموجب

---

[2]- A. Bertrand, op. cit., p. 889.

القانون رقم٨٢ لسنة ٢٠٠٢[1]. وتأكيداً لما سبق نجد أنـه مـع ظهـور الفونوجرام والسينما وغيرها من الوسـائل التـي تسمح بتثبيت الأداء ونقلـه للجمهور بدأ فنـان الأداء يتخلص مـن وصفـه العـابر و بـدأ التطور في الحماية القانونية لصالح فنانو المسرح ومغنو الحفلات ثـم استمر الحال فـي التطـور لصـالح بـاقي فنـانو الأداء و غيرهم مـن أصحاب الحقوق المجاورة حتى وصلنا للوضع الحالي.

ولا يعنى ما سبق أن فنان الأداء كان محروما في الماضي مـن كافة صور الحماية ودرجاتها حيث كـان يتمتـع ببعض المزايا علـى المصنفات التي كان يؤديها رغم عدم تمتع مؤلفها ذاته بهـذه المزايا. على أن هذه الوضع لم يكن يمثل حماية حقيقية لفنان الأداء لأنهـا لـم تكن تمثل حماية مرتبطة بصفته.

وقد تميزت الحقبة السابقة على التدخل التشـريعي بـأن مؤلفـي المصنفات المسرحية بصفة خاصة كانوا يقومون ببيع مصنفاتهم إلـي المسارح التي كانت تعتبر المالك الحقيقي لها حيـث كـان المؤلفون يعملون تحت رعايـة الشـركات التـي تتولـى إدارة واسـتغلال هـذه المسارح. وفي مجال المصنفات الموسيقية فإن العازفون والمؤدون كانوا ينضمون إلي نظام الطائفة أو الجماعة التي كـانت تسـعي إلـي اكتساب ملكية المصنفات الموسيقية اللازمة. و قد كان يترتب علـى

---

[1] -المواد من ١٦٦ إلى ١٦٩من الكتاب الثالث من هذا القانون.

اعتبار المصنف الموسيقي ملكاً للطائفة أو الجماعة التي ينضم إليها فنان الأداء أن هذا الأخير كان بإمكانه تعديل هذا المصنف دون حاجة لموافقة المؤلف بل ودون أن يكون لهذا المؤلف حق الاعتراض على هذا التعديل (١).

ومع إلغاء نظام الطوائف فإن المرسوم لقانون الصادر في ١٧٧٦ جعل للمؤلف وحدة الحق في التمتع ببعض المزايا حيث صار من حقه نشر مصنفه أو بيعه بنفسه وبصدور قانون ١٧٩١/١/١٩ تم إلغاء نظام الامتيازات التي كانت تتمتع بها المسارح وفناني الأداء وأصبح المؤلف هو صاحبٌ الحق في الأداء العلني لمصنفة (٢). وقد صدر بعد ذلك قانون ١٧٩٣/٧/١٩ والذي ظل مطبقاً حتى صدور قانون ١٩٥٧/٣/١١ الذي اعترف لكل مؤلف بالحق في إنتاج أو نسخ مصنفاته كأحد مظاهر الحق المالي للمؤلف.

---

[1]) J. -M. Gueguen, Thèse, precité, p. 1.

٢) د/ محمد حسام محمود لطفي : المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء أراء الفقه وأحكام القضاء الكتاب الثالث دار النهضة العربية ١٩٩٥- ١٩٩٦ ص-٧- وأنظر لذات المؤلف حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية ، دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي واتفاقيتي برن وجنيف الدوليين (صيغة باريس ١٩٧١)- الهيئة المصرية العامة للكتاب -ص٩.

والواضح أنه في القرن التاسع عشر لم تكن الحاجة ماسة إلي وجود حماية تشريعية و إصدار قانون خاص بحماية الحقوق المجاورة بما فيها حقوق فنانو الأداء إذ كان أدائهم يتسم بالطابع المؤقت أو العابر Imphère سريع الزوال حيث كان هذا الأداء يعيش فقط في ذاكرة الجمهور الذي تمكن من حضور الحفل أو العرض المسرحي والذي شاهد بنفسه المشاهد الحية [١].

على أن هذا الوضع قد تغير بعد أن تمكن توماس أديسون وشارل كروس من التوصل إلي نظام يسمح بتثبيت الأداء و إمكانية إعادة الاستمتاع إليه بعد ذلك لعدة مرات متي أراد من يحوز النسخة المسجلة ذلك. وقد كان فنان الأداء يتقاضى مقابلاً مالياً في كل مره يقوم فيها بتسجيل أو تثبيت أدائه على دعامة مادية. ولم يتوقف التقدم العلمي عند هذا الحد حيث تم التوصل للشرائط التي تسمح بإعادة الاستماع إلي الأداء المثبت عليها لعدد لا محدود من المرات[٢].

ومع ظهور فن السينما الناطقة في عام ١٩٢٠ برزت الحاجة إلي حماية فنان الأداء بشأن تثبيت أدائه الذي أصبح يشمل الصوت والصورة معا. ويرجع ذلك إلى أن تثبيت المصنف الموسيقي أو السينمائي على دعامات مادية أيا كان نوعها وإن كان يؤدي إلي

) _ J -M Gueguen, Thèse, precité, p. 3

٢) J.- M. Gueguen, Thèse, preciée, p 3

زيادة الانتشار لهذا المصنف -وهذا هو المظهر الإيجابي للتطور التكنولوجي- فإن هذا يؤدي أيضاً إلي فقد فنان الأداء للسيطرة على عمله ومعرفة حدود انتشاره وتحديدها. ولا يخفي على الفطنة أن وجود هذه التسجيلات والدعامات المادية جعل أصحاب دور العرض والجمهور يفضلون اللجوء إليها والاستغناء عن الأداء الحي أو الحضور الشخصي لفنان الأداء لأن اللجوء لهذه التسجيلات يحقق المصلحة الاقتصادية أو المالية لأصحاب دور العرض وللجمهور أيضاً. و قد أدى ذلك الوضع إلي وجود فنان الأداء في حالة بطالة خاصة الفنان الذي يتمثل دورة في أداء المشاهد الحية (١).

وإذا كان ظهور السينما الناطقة في نهاية عام ١٩٢٠ جعل فنانو الأداء يطالبون بحماية تشريعية لحقوقهم و إيجاد رقابة على مستحقاتهم المالية الناتجة عن استغلال أدائهم وذلك في حالة الاستغلال المالي المشروع لهذا الأداء. وقد أصبح هذا المطلب أكثر حيوية مع ظهور هيئات الإذاعة التي ترتب على وجودها رواج أحوال فنان الأداء(١).

١- تجدر الإشارة إلي أن هذه الاتفاقية لا تتعلق إلا بالفنوجرم فقط وليس بكل وسائل

١) J.-.M. Gueguen, Thèse precitée, p. 5.

ومما سبق يتضح أنة في الفترة السابقة على التدخل التشريعي لعب القضاء و العقود الفردية والجماعية دورا هاما في حماية حقوق فنان الأداء وغيرة من أصحاب الحقوق المجاورة إلى أن تدخل المشرع صراحة. و لبيان ذلك فإننا سنقسم هذا المبحث للمطلبين التاليين :

المطلب الأول : مرحلة الحماية القضائية والعقدية للحقوق المجاورة

المطلب الثاني : الحماية التشريعية للحقوق المجاورة

المطلب الأول

مرحلة الحماية القضائية والعقدية للحقوق المجاورة

المعروف أن هناك بعض الدول قد سبقت كلاً من فرنسا ومصر في مجال حماية الحقوق المجاورة وخاصة حماية فنان الأداء ومن هذه الدول الأرجنتين التي نظمت هذه المسألة في عام ١٩٣١ والنمسا في عام ١٩٣٦ وإيطاليا ١٩٤٠. وعلى الصعيد الدولي نجد أيضا اتفاقية روما في عام ١٩٦١ والخاصة بحقوق فناني الأداء وغيرهم من أصحاب الحقوق المجاورة و التي تلاها فيما بعد عدة اتفاقيات لاحقة على التنظيم التشريعي في فرنسا مثل اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦الخاصة بالأداء والتسجيل الصوتي. وبجانب ذلك فإن العديد من التوجيهات الأوربية تعنى بهذه المسألة أيضا ولن كان معظمها يلي التدخل التشريعي لحماية الحقوق المجاورة بحيث تحاول التوجيهات توحيد القواعد القانونية في دول الاتحاد الأوربي([1]).

ولم يقف فنانو الأداء عاجزين أمام صمت المشرع بشأن حمايتهم إذ بذلوا العديد من المحاولات ومنها قيامهم بتنظيم إضراب

([1] directives europiennes Les

في ١٩٨٣/١/٢٠ علي أثر تعرضهم لحالة من البطالة القاسية [١] وهو ما كان هو ما كان بمثابة حث المشرع علي ضرورة التدخل التشريعي الذي حدث بعد ذلك بعامين تقريباً وذلك بموجب قانون ٣ يوليو ١٩٨٥[٢] والذي تبناه قانون الملكية الفكرية الحالي والصادر في عام ١٩٩٢.وحري بالذكر أن صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ودخوله حيز التنفيذ لم يعني إلغاء كل دور وإنهاء كل أهمية لاتفاقات العمل الجماعية وعقد العمل أو الاستخدام. وعلى أن أحكام قانون العمل الخاصة باتفاقات العمل الجماعية وعقود الاستخدام لا تشمل في الواقع كافة فنانو الأداء أو العازفين والمؤدين حيث يختلف الوضع بالنسبة للموسيقيين عنه بالنسبة لفناني السينما والمسرح مثلاً[٣].

---

[١] ولم يكن أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى خاصة منتجي الفيديو جرام والفوتوجرام أقل حرصاً علي حقوقهم وطالبوا بحماية حقهم في الاستثمار وضمان عائد معقول لأنشطتهم وقد اعترض فنانو الأداء في البداية ثم اتفق الطرفان علي اقتسام العائدات المالية لاستغلال أدائهم. راجع في ذلك :
A. et H: J. Lucas : Traité de la propriété littéraire et artistique, 2ème éd., Litec 2001, n. 805, p. 617 ; X. Daverat, L'artiste – interprète, Thèse, Bordeaux 1990.

[٢]) وقد دخل هذا القانون حيز التنفيذ في ١٩٨٦/١/١ وذلك باستثناء المادتين ١/١٩ ، ٣/١٩ و٢٠ حيث دخلتا حيز التنفيذ منذ صدور هذا القانون.

و لا ريب أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ يعتبر هو أول تشريع فرنسي يهتم بصناعة ثقافية حقيقية وذلك حيث منح فنان الأداء و منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة حقاً مجاوراً لحق المؤلف وكفل لهذه الحقوق حماية حقيقية ولأصحابها مزايا فعلية(١).

و إذا كان التدخل التشريعي قد تأخر في العديد من الدول بشأن حماية الحقوق المجاورة فان حماية حقوق فنان الأداء كانت تتم بموجب اتفاقات العمل الجماعية (٢) و كذا عن طريق القضاء الذي كان يطبق قواعد المسئولية المدنية والتي لم تكن كافية للحماية ضد القرصنة. ولقد كانت الاتفاقات الجماعية باعتبارها نتيجة للمفاوضات التي تتم بين الهيئات التي تمثل فنانو الأداء وبين أصحاب الأعمال الذين يتعاقدون معهم - إدارة المسرح أو شركات الإنتاج - تكفل

---

[3]) J.-M. Gueguen, Thèse precitée, p. 6.

[1]) n droit français, Thèse, Paris II 1991, p.6. e voisins V. Gaudoux , Externité et droits

[٢]) انظر حول اتفاقات العمل الجماعية مؤلفنا : التأمينات الاجتماعية وعلاقات العمل الجماعية - مكتبة جامعة طنطا ٣ .. ٢ صـ ٣٠٣ وما بعدها -د/السيد عيد نايل : قانون العمل - دار النهضة العربية ٢٠٠٠.

قدرا معقول من الحماية لحقوق فنان الأداء علي أدائه أو تمثيله و لهيئات الإذاعة[١].

وقد كان القضاء يحاول التشبيه بين حق المؤلف علي مصنفه وحق الفنان علي أدائه حتى يتمكن من إيجاد حماية مماثلة أو بالأحرى قريبة من الحماية المقررة لحق المؤلف[٢]. ولعل من أشهر الأحكام التي صدرت في هذا الصدد الحكم الصادر في ١٩٦٤/١/٤ في دعوى Furtwa nger والذي كان له الفضل في إرساء مبدأ أنه لا يمكن إعادة استخدام أداء الفنان إلا بناء علي إذن أو ترخيص منه وهو ما يعني أن فنان الأداء سيتمكن من الاستفادة مادياً وأدبياً من نجاح مصنفه وأن يعوض فنان الفنان عن حالة البطالة التي يعاني منها نتيجة تسجيل أدائه أو تمثيله علي دعامات مادية والاستعاضة بها عن حضوره الشخصي(). وقد كانت بعض الأحكام القضائية الفرنسية ([٣]) تذهب إلي أن من يؤدي مصنف موسيقي يضيف

---

1) J. – M. Gueguen, Thèse precitée, p. 466.

2) CA Lyon, 1 ère ch. 11 mars 1971 , G.P. 1971-II-497, note R.S. ; TGI Bayonne, 28 mars 1974, RTD com. 1978 , n. 3, p. 573, obs. H. Desbois.

3) TGI Bayonne, 28 mars 1974, RTD com. 1978 , n. 3, p. 573, obs. H. Desbois.

للعمل الفني وأن هذا الأداء الذي يبرز الطابع الشخصي للمؤدي يمثل بسبب ابتكاره مصنفاً فنياً. وبغض النظر عن مدى صحة التكييف الذي أعطاه هذا القضاء لعمل فنان الأداء فإن ما يحسب له هو أنه كان يسعى بكافة الطرق لإيجاد حماية قانونية كافية لحقوق فنان الأداء.

والواقع أن الحماية التي كان القضاء يكفلها لفنان الأداء كانت أفضل من تلك التي تضمنها الاتفاقات الجماعية. ويرجع ذلك إلى أن اتفاقات العمل الجماعية رغم أهميتها لم تكن وسيلة كافية لتحقيق الحماية الشاملة لحقوق فنانو الأداء بكافة طوائفهم حيث كانت هذه الاتفاقات تقتصر على قطاع فني معين أو منشآت محددة. وبجانب اتفاق العمل الجماعي فإن عقد الاستخدام Contrat d'éngagement الذي كان يربط فنان الأداء بصاحب العمل والذي نظمت أحكامه نصوص قانون ١٩٦٩/١٢/٢٦ [1] كان يلعب دوراً هاماً في حماية حقوق فنان الأداء.

ومما سبق يتضح أن القضاء و الاتفاقات الجماعية وعقود الاستخدام التي كانت تربط فناني الأداء بأصحاب الأعمال كانت تكفل لهم قدر من الحماية إلا أنها جميعاً لم تكن كافية لدفع الاعتداءات

---

[1]) J. - .M. Gueguen , Thèse precitée, p. 468.

المتكررة علـى حقوق فنـاني الأداء والتـي كـان سببها الرئيسـي هـو غيـاب الحمايـة التشـريعية الفعالـة لهذه الحقـوق. ومـع تزايـد هـذه الاعتداءات بجانب تطور وسائل الاتصال أصبح تدخل المشرع لامفر منه إذ صار أمراً ملحاً ولازماً.

المطلب الثاني

الحماية التشريعية للحقوق المجاورة

تجدر الإشارة إلى أن المشرع الفرنسي لم يتقاعس حيث دعت الحاجة إلى تدخله حيث نجد أن هناك مشروعي قانون سبقا صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ الذي يعد أول تشريع ينظم الحقوق المجاورة في فرنسا. وقد سبق قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ عدة محاولات تشريعية كما ذكرنا حالاً ولعل أهمها الاقتراح بقانون الذي تقدم به Vivien في عام ١٩٨٢ وكذلك مشروع قانون ١٩٧٤ الذي تقدمت به الحكومة الفرنسية بهدف حماية فنانو الأداء على أثر تزايد المخاطر التي تعرضت لها حقوقهم خاصة في نهاية الستينات[١]. وقد كانت هناك محاولات تشريعية أخرى منها على سبيل المثال مشروع قانون جاك لانج الذي عرض على الجمعية الوطنية لأول مرة في ١٩٨٤/٦/٢٧ و اقتراح السيد Robert Andre Vivient الذى كان مطروحاً منذ عام ١٩٦٩ ولكنه لم يتطور حتى عام ١٩٨٢ حيث تم تسجيله في الجمعية الوطنية في ١٩٨٢/٩/١٧. وقد كان هذا الاقتراح بقانون يدور حول محاولة إيجاد حلول للمشاكل التي كانت تصادف فنانو ف الأداء حال ممارسة علمهم. وقد استلهم هذا الاقتراح أحكامه من

---

(١) J. - M Gueguen , Thèse precitée, p 468

اتفاقية روما ١٩٦١ وإن كان هذا الاقتراح قد تميز عنها من حيث أنه قد أفرد نص خاص للمؤدين كما تبني هذا الاقتراح حق فنان الأداء في نشر المصنف السينمائي أو المسرحي[١].

وفي فرنسا تتولى المواد من L.211-1 إلى L. 217-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي حاليا تنظيم أحكام الحقوق المجاورة. وفي مصر فإن المشرع قد خصص المواد من ١٦٦ إلى ١٦٩ من قانون الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الذي يعد أول تدخله تشريعي في مصر في مجال الحقوق المجاورة. وقد نظمت القوانين الأوربية والعربية الأحكام الخاصة بالحقوق المجاورة ومن ذلك القانون الألماني الصادر ١٩٩٧ والقانون البلجيكي في ١٩٩٨[٢] والقانون الأسباني الصادر سنة ١٩٩٦ وقد سبق في ذلك القانون رقم الصادر في ١٩٨٧.

---

١) J. - .M. Gueguen , Thèse precitée, p. 468.

٢ -جدير بالذكر أن حماية فنان الأداء تشريعيا في بلجيكا قد بدأت منذ فترة وخصوصا منذ عام ١٩٩٤ بالقانون الصادر في ١٩٩٤/٦/٣٠.

المبحث الثاني

علاقة حقوق الحقوق المجاورة بحق المؤلف

لبيان علاقة حقوق فنانو الأداء بحق المؤلف فانه يلزم أن نتناول في لمحة سريعة طبيعة الحقوق المجاورة. وفيما يتعلق بطبيعة الحقوق المجاورة فإنه تجدر الإشارة إلي أن أهمية هذه المسألة تأتي من أن لفظ Droits voisins أي الحقوق المجاورة يدل علي وجود نوع من الجوار والارتباط بين حق المؤلف وهذه الحقوق المجاورة وخاصة حقوق فنان الأداء الذي يحتل مكاناً وسطاً بين حقوق المؤلف وحقوق أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وهم منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة. ويتضح ذلك إذا علمنا أن فنانو الأداء في الدول الأنجلو سكسونية يتمتعون بحماية أفضل من نظرائهم في الدول اللاتينية أو الأنجلوسكسونية حيث يعد فنان الأداء في مجال المصنفات الموسيقية مؤلفاً شريكاً([1]). ومن جانبه فان القضاء الأمريكي يساوى بين فنان الأداء والمؤلف حيث اعترفت المحكمة الاتحادية في ولاية بنسلفانيا للممثل السينمائي بحق مماثل في عام ١٩٥٦ ([2]).

---

[1]) – من التشريعات العربية التى تتبع ذات النهج أيضا القانون الأردنى لسنة ٢٠٠١ بشأن تعديل قانون حق المؤلف.

ويختلف الوضع في الدول اللاتينية كفرنسا حيث يتمثل دور فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة في المساهمة في نشر وإذاعة المصنفات وليس في إبداعها وابتكارها(٢). والمشكلة كما ذكرنا في مجال الدول اللاتينية أن فكرة الجوار Voisinage هي فكرة مرنة قد تؤدي إلى الخلط الخطير بين طبيعة حق المؤلف والحقوق المجاورة بحيث تبعث على الاعتقاد بأنهما يتمتعان بذات الطبيعة خاصة وأن فنان الأداء يتمتع بحق أدبي قريب من الحق الأدبي للمؤلف كما أن القيود الواردة على استغلال الحق المالي تكاد تكون واحدة في مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة(١). كما أنهما يشتركان أيضاً من حيث الاعتراف للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة بالحق في الحصول على مقابل مالي نظير إنتاج النسخة الخاصة (La copie prive) إذ تسرى أحكام هذه النسخة الخاصة

---

٢)- لعل ذلك يرجع إلى أن الشهرة الشديدة التي يتمتع بها كبار المغنين والممثلين في أمريكا والتي تضمن لأعمالهم انتشاراً عالمياً إذ يستطيع هؤلاء النجوم في مجال التمثيل والغناء جذب الجمهور إلى صالات العرض وأماكن بيع الشرائط وغيرها من الدعامات المادية التي تحتوي على أدائهم بحيث يبقى على المؤلف أن يضمن الاحتفاظ بهذا الجمهور الذي اجتذبه فنان الأداء. وذلك عن طريق الإجادة في الإبداع والتأليف في نفس المعنى انظر:

C. Colombet: Grands principes de droit d' auteur et des droits voisin, 2 ème éd., Dalloz 1992 ; A. Bertrand : Droit d' auteur et droits voisins op. cit., p. 892 et s.

على المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة خاصــة حقوق فنـان الأداء في ذات الوقت (١).

ومن ناحية أخرى فإن رابطـة الجوار قد تدعو للاعتقـاد بـأن هناك رابطـة تبعيـة بيـن الحقـوق المجـاورة وحـق المؤلـف بحيـث لا يمكـن ممارسـة الحقـوق المجـاورة بـدون وجـود المصنـف السـابق والصالح لأن يكون محلاً للأداء أو التمثيل أو للتثبيت بواسطة الفيديو جرام أو الفونوجرام أو غيرها من الوسائل الأخرى. وبعبارة أخـرى فإن كون الحقـوق المجـاورة تتعلـق بمصنفـات سـابقة علـى الأداء أو التثبيت قد يدعو إلى الاعتقاد بتبعية الحقوق المجـاورة لحـق المؤلـف أو إلى اعتبار مشتقة من حق المؤلف. ولا شك أن القول بذلك يرتـب قانونية آثار قانونية خطيرة حيث لا تعدو الحقوق المجاورة عندئذ أن تكون مجرد حقوق خادمة لحق المؤلف (٢).

والواقع أنه بإمعان النظـر فـي المسـألة محـل البحـث – طبيعـة الحقوق المجاورة – نجد أنها لا تتفق فـي الطبيعـة مـع حـق المؤلـف ولاتتجانس معه بل الأكثر من ذلك أن هـذه الحقـوق المجـاورة غـير متجانسة مع بعضها البعض. وبناء على ما تقدم فإنه لا يجب الخلـط بيـن عمـل المؤلـف الـذي يتعلق بمرحلـة الإبـداع والابتكـار وعمـل

---

[2]) V. Goudoux, Thèse precitée, p. 8.

المجاورة الأخرى الذي يتعلق بمرحلة إذاعة المصنف ونقله للجمهور وذلك بعد انتهاء المؤلف من إنجازه[١].

على انه مع التسليم بالتقارب في الطبيعة بين الحقوق المجاورة خاصة تلك التى يتمتع بها فنان الأداء وحق المؤلف فإن هذا لا ينفي أن الحدود الفاصلة بينهما قد لا تكون واضحة بحيث يثار التساؤل أحياناً حول ما إذا كان فنان الأداء يمكن أن يكتسب صفة المؤلف أو العكس. ولعل هذا قد يحدث بشأن الارتجال L'improvisation. وفي هولندا على سبيل المثال نجد أن بعض المصنفات يتم حمايتها عن طريق حق مجاور لحق المؤلف كما هو الشأن بالنسبة للرسائل غير الشخصية Ecrit non personnel [٢].

والواقع أنه رغم التقارب الظاهري الذي قد يبدو بين حق المؤلف والحقوق المجاورة فإن أساس كل منهما يظل مستقلاً عن الآخر بحيث لا يمكن الخلط بينهما. و لذلك لا يمكن القول بأن الحقوق المجاورة ناتجة عن حق المؤلف أو متشابهة معه إلى درجة التطابق. فالحقوق المجاورة تجد مصدرها في القانون الذي حدد إطارها ونظامها القانوني الذي يرتبط بأسباب ذات طبيعة اجتماعية أو فنية أو ثقافية أو اقتصادية ..الخ.

---

1) H. Desbois, Droit d'auteur en France, 3ème éd., Dalloz 1978, n. 177,; A. et H.- J. Lucas, op. cit., n. 807, p. 619.

٢) في نفس المعنى المادة ١٠ من قانون ١٩١٩ في فرنسا و المادة ٧٢ من القانون الألمانى الصادر في ١٩٦٥ .

ويبدو الاستقلال بين حق المؤلف والحقوق المجاورة - خاصة حق فنان الأداء - من حيث أن العقد الذي يربط فنان الأداء بصاحب العمل والذي يرد على أدائه أو تمثيله يعد عقد عمل أو استخدام وليس عقداً من عقود الملكية الفكرية المحددة في قانون الملكية الفكرية (١).

1)TGI Paris, 4 oct. 1988: D. 1990, jurisp., p. 54 note B. Edelman.

علاقة الحقوق المجاورة بحق المؤلف :

إذا كنا قد انتهينا فيما سبق إلى الاختلاف في الطبيعة بين حق المؤلف و الحقوق في الطبيعة بين حق المؤلف و الحقوق المجاورة فإن من الطبيعي أن تختلف حقوق كل منهما عن الآخر[٢]. ولا ريب أن التميز بين الحقوق المجاورة وحق المؤلف يستلزم بيان العلاقة بينهما خاصة وأن كلاً الحقين يرد على ذات المصنف بحيث تتعلق الطائفة الأولى بإبداعه بينما ترتبط الطائفة الأخرى بأدائه أو تمثيله. فالتمييز بين الحقوق

---

١) [1] الواقع أن المادة ١٠٨ من الأمر الصادر في ١٩٩٧/٣/٦ والذي يمثل التشريع المنظم لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالجزائر يثير التساؤل حيث تنص هذه المادة على أن " يتمتع بحوق تماثل حقوق المؤلف مقابل خدمة تسمى الحقوق المجاورة كل فنان يؤدي مصنفاً فكرياً و/ أو مصنفاً من التراث الثقافي التقليدي وكل منتج ينتج تسجيلاً سمعياً و/ أو سمعياً بصرياً يتعلق بهذه المصنفات .." ومصدر اللبس وسبب التساؤل هنا أن النفي يذكر أن هذه الحقوق تماثل حقوق المؤلف وأنها مقابل خدمة هي الحقوق المجاورة ويزداد الأمر تعقيداً من حيث أن هذا المشرع لم يبين طبيعة أو حدود العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة مما يدعو للاعتقاد بأنها من ذات الدرجة أو المرتبة.'

2)Valerie Goudoux, These precite p.10.

المجاورة وحق المؤلف إذاً يتطلب بيان العلاقة بينهما وذلك لبيان الحلول اللازمة في حالة التعارض بينهما.

ومن حيث موقف المشرع من بيان العلاقة بين حق المؤلف والحقوق المجاورة فإن بعض القوانين قد اهتمت بذلك ومن هذه القوانين القانون اللبناني رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ والذي يقضي في المادة ٤٨ منه على أن " لا تمس الحماية الممنوحة للحقوق المجاورة أي حق من الحقوق الممنوحة للأعمال الأصلية أو الفرعية المحمية بهذا القانون، ولا يجوز تفسير أي من الحقوق الممنوحة في هذا الفصل (الفصل السابع الخاص بالحقوق المجاورة) بشكل يمس بحقوق المؤلف الأصلي." ومن جانبه فإن المشرع الفرنسي قد اهتم ببيان تلك المسألة أيضاً حيث تنص المادة L.2 11-1 على أن الحقوق المجاورة يجب ألا تمثل اعتداء على حقوق المؤلفين وهو ما يعني أن أحكام الحقوق المجاورة لايجوز تفسيرها تفسيراً واسعاً يؤدي إلى تقييد حقوق المؤلف[1].

([1]) تنص هذه المادة على أن:

Le droits voisins ne portent pas atteinte anx droits des En consequence, aucune disposition du present titre ne doit etre interprétée de maniere à limiter l'exercice du droit d' auteur par ses titulaires auteurs.

والواقع أن هذا النص يجد مصدره في مبدأ حسن الجوار والقول بأن هذه الحقوق مجاورة لحق المؤلف يعني بالضرورة أنها مختلفة عنه في الطبيعية كما أن هذا الجوار هو الذي يمثل الأساس القانوني لحماية المجاورة ولا يجب أن نستخلص من علاقة الجوار ما هو أبعد من ذلك وإلا كان استخلاصاً غير سائغاً [١].

على أن قانون فنزويلا رقم ١٢ الصادر في ديسمبر ١٩٩٤ كان أكثر وضوحاً في هذا الشأن حيث نصت المادة ٩٠ [٢] منه على أن الحماية المقررة للحقوق المجاورة لحق المؤلف لا يجب أن تمثل اعتداء بأي وسيلة على الحماية المقررة لحق المؤلف على مصنفاته العلمية أو الأوربية أو الفنية . وبناء على ذلك فإن أي حكم وارد في الباب الرابع (الخاص بالحقوق المجاورة لحق المؤلف) لا يمكن تفسيره بمعنى يؤدي لتقييد تلك الحماية. وفي

---

[١]) V. Gaudaux, Thèse précitée, 10.

[٢]) - تنص هذه المادة على أن:

La protection prévue pour les droits voisins du droit d'auteur ne porte d'aucune manière à la protecton du droit d'auteur par les oeuvres scientifiques, artistiques ou littérares. En consequence, aucune disposition du present titre ne peut etre interpretée dans un sens qui restreigne cette protection et, en cas de conflit, les dispositions les plus favarables à l'auteur ont la primauté.

حالة التعارض بينهما فإن الأحكام الأكثر ملائمة للمؤلف يكون لها الأولوية. وينتج مما سبق أنه في حالة تعارض حق المؤلف مع الحقوق المجاورة فإن حقوق المؤلف يكون لها الأولوية والأفضلية.

وتضيف المادة ٩١ من هذا القانون [1] أن أصحاب الحقوق المجاورة يمكنهم التمسك بكل الأحكام القانونية الخاصة بالمؤلفين طالما كانت متفقة مع طبيعة حقوقهم. وهذا الأمر يتعلق بصفة خاصة بالدعاوى والإجراءات المنصوص عليها في الباب السادس وكذلك الأحكام الخاصة بالقيود الواردة على حقوق

---

[1]) تنص هذه المادة أيضاً على أن:

Les titulaires des droits voisins reconus dans la présente titre peuvent invoquer toutes les dispostions rélatives aux auteurs dans la mesure ou elles sont compatibles avec la nature de leurs droits, et se prévaloir en particulier des actions et procedures prevués dans le titre VI et de celles qui concernent les limites des droits d'éxploitiation, qui font l'objet du titre II de la présente loi. Peut sont aussi applicables, le cas écheant, les dispostitions des articles 15, 16 et 59 de la présente loi;

الاستغلال الواردة بالباب الثاني من هذا القانون. ويطبق عليهم أيضاً بالمثل، أحكام المواد ١٥ ، ١٦ ، ٥٩ من ذات القانون [١].

وقد أكدت التوجيهات الأوربية Les directives éuropiènnes على هذا الأمر ومن ذلك المادة ١٤ من التوجيه الأوربي الصادر في ١٩٩٢/١١/١٩ والخاص بحق التأجير والإعارة .Droit de location et de prêt على أن حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لا تمس بأي حال حماية حق المؤلف. وفي ذات المعنى قررت المادة ([٢]) من التوجيه الأوربي الصادر في ١٩٩٣/٩/٢٧ والخاص بالقمر

---

[١])تتعلق المادة ١٥ تعريف التنازل التي تفترض أن مؤلف المصنف السمعي ابصري قد تنازل بدون قيود ولكل مدة الحماية عن الحق الاستئثاري في الاستغلال ما لم يوجد اتفاق على خلاف ذلك أما المادة ١٦ فإنها تتعلق بالمصنفات التي تعد خصيصاً لتنقل للجمهور بواسطة الإذاعة وقر بين التنازل عنها لمنتج هذا المصنف. أما المادة ٥٩ فإنها تخص المصنفات التي تبتكر في إطار عقد عمل أو بناء على توحيد. حول هذه المصنفات انظر بالتفصيل د/ حسن حسين البرادي المصنفات بالتعاقد النظام القانوني للمصنفات التي تعد بناء على طلب أو بمقتضى عقد العمل- دراسة مقارنة – دار النهضة العربية ٢٠٠١.

[٢]) وتنص هذه المادة على أن:

La protection des droits voisins du droit d'auteur n'affecte en ancune façan la protection du droit d'auteur

الصناعي والبث السلكي أن حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف بموجب هذا التوجيه لا يمكن أن يحمل اعتداء أو يعدل بأي طريقة الحماية المقرر لحق المؤلف [١].

على أن نصوص قانون الملكية الفكرية الفرنسي لا تجيب بطريقة قاطعة عن التساؤل الخاص بحاله التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة وأيهما تكون له الأولوية أو الأفضلية على الآخر. ونظراً لكون المشرع سواء في مصر أو في فرنسا لم يجب صراحة على هذا التساؤل فإن الفقه قد اختلف في هذا الشأن. ويذهب بعض الفقه إلى أن هناك تدرجاً بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بحيث يسمو حق المؤلف على هذه الأخيرة.

على أن الواقع أن المشرع الفرنسي منذ قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ لم يشأ أن يضع نظاماً هرمياً يضمن من خلاله سمو حق المؤلف على الحقوق المجاورة بصفة مطلقة[٢]. ويبدو ذلك من أن المؤلف لا يمكنه فرض رأيه على فنان الأداء بصورة تعسفية حيث أن الاستغلال المالي للمصنف يستلزم رضائها معاً وهو ما

---

[١]) تقضى تلك المادة بأنة:

La protection des droits voisins du droit d' auteur au titre de la présente directive ne porte pas atteinte et ne modifie en aucune façon la proterction conférée par le droit d' auteur

يعني أن من حق فنان الأداء أيضـاً أن يتمسك بحقه الاستئثارى بما يحقق مصالحه ولكن دون تعسف من جانبه أيضاً(٢). وما يقال بشأن فنان الأداء في هذا الصدد يصدق بالنسبة لباقي أصحاب الحقوق المجاورة. ولا شك أن الحقوق المجاورة إذا كانت مستقلة عن حق المؤلف فإن هذا لا يعني تعارضهما بل تكاملهما وعلى هذا فإن الدعوى المؤسسة على حق المؤلف وتلك المؤسسة على الحقوق المجاورة ليستا من طبيعة متنافية(٣). على أن بعض المحاكم (٤) قد أقامت - ولو بصورة ضمنية- تدرجاً

---

١) -المادة (١) من اتفاقية روما وتنص المادة الأولى من اتفاقية روما أيضاً على أن:

la protection prevuée par la présente convention laisse intacte et n' affecte en aucune façon la protection du droit d' auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques, En consequence, aucune dispostion de la présente convention ne pourra etre interprètée comme portant atteinte à cette protection وانظر نص المادة ٢٠ من دليل اتفاقية روما.

١) TGI Nanterre, 5 nov. 1997: G. P. 1998, II, p. 51; CA Versailles, 1ère ch.,(13 fév. 1992: D. 1993 , p. 402 note B. Edelman; TGI Paris, 10 janv. 1990: D. 1991 p. 206 note B. Edelman.

(٤) انظر على سبيل المثال:

TGI Paris, 3 ème ch. 15 oct. 1992:
RTD. comm., 1993, p. 98, obs. A. Françon; CA Paris 1ère ch. 21 sept. 1999: RIDA1/2000, p. 329.

هرمياً بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بحث إذا حدث تعارض بين حق المخرج وحق المؤلف فإن الحق الأدبي للمخرج المسرحي يجد حدوده عند حق مؤلف العمل الأصلي الذي تم تحويله إلى عمل مسرحي.

ويذهب البعض الآخر من المحاكم[١] إلى ضرورة إنهاء التعارض بين حق المؤلف والحقوق المجاورة بالطريقة التي تحقق أقل الخسائر الممكنة بحيث يتم التوفيق بين الحقوق المتعارضة خاصة الحق الأدبي للمؤلف والحق الأدبي لفنان الأداء. والواقع أن هذا الاتجاه الأخير هو الأقرب للدقة في نظرنا لأن التدرج الهرمي يكون بين الحقوق التي تتفق في الطبيعة في حين أن حق المؤلف والحقوق المجاورة وإن كان لهما ذات الطابع La meme coulèire فإنهما يختلفان في الطبيعة La nature[٢].

---

[1]) TGI Paris, réf. 14 mai 1974 : D. 1974, p.767, note B. Edelman, TGI Paris, 1ère ch., 10 janv. 1990: RIDA, 1990 n. 145, p. 368

[2]) A. Bertrand, op. cit., p. 873.

وفي سبيل إعلاء قدر حقوق المؤلف الموسيقى على حقـوق منتج الفونوجرام فإن محكمة فرساي(١) قد قـررت أنـه ليـس مـن حق منتج الفونوجرام في حالة غياب الاستئثار- أن يمنع المؤلف الموسـيقى مـن تسـجيل أغنيـة جديـدة علـى ذات الموسـيقى وقـد جعلت ذات المحكمة الحق الأدبي للمخرج باعتباره مؤلفاً شـريكاً أعلى من حق قائد الأوركستر(٢).

وتجدر الإشـارة إلـى أنـه إذا وقـع اعتـداء مـن جـانب أحـد أصحاب الحقوق المجاورة على حق المؤلف فإن لهذا الأخير أو لذوي الشأن اللجوء للقضاء لدفع هذا الاعتداء(٣). و على القاضي

---

(1) ersailles 13 fév. 1992: RIDA, janv. 1994 , p. 342 حيث قررت المحكمة أن Le producteur de phonogramme ne peut, en l' absence d' éxclusivite, empecher un auteur compositeur d' enrigestrer une nouvelle chanson sur la meme musique.

(٢) وتقرر المحكمة في هذا الصدد أن:

Ainsi aprèes avoir constate qu'il y avait atteinte au droit moral d'un chef d'orchestre par l'adjonction de bruits à une interprétation , un tribunal est fondé à réfuser la suppression des bruits incongrus en cause et à limiter la réparation à l'insertion d'un avertissement juste aprés le générique, par souci de ne pas modifier l'oeuvre audiovisuelle et de ne pas porter atteinte au droit moral du réalisateur.

-Ch. Debbasch et autres ; Droit de médias, Dalloz 1999, p. 587 ;[٣]

عندئذ أن يحاول التوفيق بينهما فإذا استحال ذلك بحيث يلزم كـان تفضيل أحدهما على الآخر وكان الضرر في هذه الحالة متسـاوياً فإن الأولوية عندئذ تكون لحق المؤلف لأن هذا هو مـا تتفق مـع نصـوص القوانيـن والتوجيهـات الأوربيـة التـي تؤكـد علـى عـدم اعتداء الحقوق المجاورة على حقوق المؤلف أو إعاقتها لها[١].

ويـرى بعـض الفقـه [٢] أنـه إذا كـان القـانون الفرنسـي والتوجيهات الأوربية لم تصنع حق المؤلـف والحقـوق المجـاورة في تدرجاً هرمياً حقيقيـاً بحيث يسمو أحدهمـا علـى الآخـر فإنـه يجب عند وجود تعارض بينهما أن تكون الأولوية لحق المؤلـف ما لم يكن متعسفاً في استخدام حقه. ولعل هذا يرجع إلى أن حـق المؤلف أسبق وجـوداً مـن الحقـوق المجـاورة علـى الأقل زمنيـاً

وفى حالة عدم وجود المؤلف أو ذوى الشأن فـان المشـرع الفرنسـى يقـرر أن وزير الثقافة هو الذى يلجأ للقضاء للدفاع عن حقوق المؤلـف وتقضـى المادة L. 211-2 في هذا الصدد بأن:

" Outre toute personne justifiant d'un interet pour agire, le ministre chargé de la culture peut saiser l'autorité judicaire, notamment s'il n'y a pas d'ayant droit connu, ou en cas de vacance ou décherence .

[1]) Ch. Debbasch et autres, Droit de médias, op. cit.,, p. 587

[2]) Ch. Debbasch et autres, Droit de médias, op. cit., p. 588.

وعندئذ لا يجوز أن تقف الحقوق المجاورة حائلاً أو عائقاً في سبيل أوجه الاستغلال المختلفة.

و قد كان لمحكمة السين السبق في مجال التمييز بين حق المؤلف والحقوق المجاورة حيث أكدت في حكم لها في ١٩٠٣/٣/١٣ (١) على عدم الخلط بين حق المؤلف وحق فنان الأداء خاصة فيما يتعلق بنشر المصنف. وفي حكم آخر لذات المحكمة في ١٩٣٧/٤/٢٣ (٢) أكدت على أن فنان الأداء لايستطيع الإدعاء بأن له حق مؤلف على المصنف الدرامي أو الفيلم الذي قام بأدائه بل كل ما هنالك أن له حق على الأداء الذي يتميز بطابع إبداعي وشخصي وذلك بالنسبة للدور المسند إليه.

على أنه تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان التعارض بين حق المؤلف وأحد الحقوق المجاورة يؤدي إلى تفضيل حق المؤلف فإن الأهمية الاقتصادية التي باتت تتمتع بها الحقوق المجاورة – خاصة حقوق فنانو الأداء وبصفة أخص في مجال الغناء والتمثيل – جعلت حقوق فنان الأداء تفوق حقوق المؤلف –في

---

1) T . civ. Seine , 13 mars 1903, G. P. 1903-I- p. 486.

2) T . civ. Seine , 23 avril 1937, D. 1938-II- p. 52, note A. Toulemon ; en meme sens, CA Paris, 24 déc. 1940, JCP 1949- II- 1649, note H Desbois.

الواقع- بحيث أصبح الممثل أو المغني يوجه المؤلف ويجري تعديلات على المصنف دون أن يتمكن الأخير من الاعتراض على ذلك. وبمعنى آخر يمكن القول بأن دور المؤلف أصبح هو إرضاء فنان الأداء وتنفيذ توجيهاته في العديد من الحالات. وبجانب ذلك فإن الممثل الأول عادة هو الذي يختار المؤلف والمخرج الذي يعد مؤلفاً شريكاً في المصنف السينمائي بل ويختار له الأفكار الذي يجب أن يدور حولها الفيلم أو تدور حولها الأغنية[٢].

---

١) A. Bertrand : Droit d'auteur .. , op. cit., p. 894; E. Marin : Les stars, Seuil 1972, p. 11.

٢) Vallrie Goudoux, Thèse précitée , p. 8.

المبحث الثالث

أصحاب الحقوق المجاورة

إذا كان التطور التقني في مجال الاتصالات هـو الـذي أدى إلى ميلاد الحقوق المجاورة فإنه قد لعب دوراً جوهرياً أيضا في تحديد أصحابها بحيث يترتب على المزيد من التطـور المطالبـة بإدراج طوائف جديـدة ضمن أصحاب الحقوق المجـاورة. وإذا كان القاسم المشترك بين أصحـاب الحقـوق المجـاورة يتمثـل فـي ميلاد الدعامة المادية 'Le support ' التي تعد أداة نقل المصنف للجمهور في معظم الحالات والتي تتضمن الأداء أو التمثيل الذي قام به فنان الأداء والتي تصل للجمهـور فـي شكل فونوجـرام أو فيديو جرام أو برنامج إذاعي أو تليفزيوني أو فيلم سينمائي فـإن هــذا لا يعنــي أن الحقــوق المجــاورة جميعهــا ذات طبيعــة متجانسة[١]. ويبدو ذلك من حيث أن فنان الأداء يتمتع بحق أدبـي في حين يحرم منه باقي أصحاب الحقوق المجاورة خاصة الذيـن يتمثـل دورهـم فـي الاستثمار المـالي فـي ميدان اسـتغلال حـق المؤلف أو حقوق فنان الأداء. وبمعنى آخر فإن فنان الأداء يتمتع بحق أدبي لأنه يضع شخصيته في خدمة المصنف في حين يقـوم

المنتجون وهيئات الإذاعة مثلاً بوضع إمكانياتهم المالية أو الاقتصادية في خدمة هذا المصنف (١). ولعل هذا هو ما دعي بعض الفقه(٢) إلى وصف فناني الأداء بأنهم Les traditionnels intellectuals في حين يطلق على باقي أصحاب الحقوق المجاورة Partenaire des acteurs économiques.

والحق أن تحديد أصحاب الحقوق المجاورة هو أمر ليس بالسهولة التي قد يتصورها البعض. وإذا كان الشائع هو أن أصحاب هذه الحقوق هم الفئات الثلاثة التقليدية وهي : فنانو الأداء - منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الاتصالات

---

١)- C. Doutrelepont: La notion de droits voisins, analys de drait comparé, les journees du droit d' auteur, collection de la faculte de droit de l' ULB, Brutlant, 1989, p.1.

٢) - Ch. Debbasch et autres : op. cit., p. 577.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المولف يطلق على أصحاب الحقوق المجاورة في نفس المعنى .Les auxilières de la création معاونو أو مساعدو الإبداع

H. Desbais حيث يقول أن les intérprètes commpsomment le destin Des compositions musicals et des oeuvres dramatiques les entrpreneurs d'emrmanance à l' impression fugitive, les organismes de radiodifusion abolissent les distances" Droit d'auteur en France, op. cit., n . 177, p. 213.

السمعية البصرية أو هيئات الإذاعة، فإن الأمر ليس بهذه البساطة حيث يذهب بعض الفقه إلى ضرورة إضافة طوائف أخرى إليهم. وسنوضح فيما يلى موقف التشريع والفقه في هذا الصدد من خلال المطلبين التاليين :

المطلب الأول : موقف المشرع

المطلب الثاني : موقف الفقه

المطلب الأول

موقف المشرع

يمكن تقسيم التشريعات بصدد تحديد أصحاب الحقوق المجاورة إلى اتجاه تقليدي يحصرهم في فئات ثلاث واتجاه موسع يضيف فئات أخرى لهم. وسنتعرض لهذا الأمر بإيجاز شديد فيما يلي حيث تنصب دراستنا أساسا على النظام القانوني لفناني الأداء وليس على النظرية العامة للحقوق المجاورة وينقسم هذا المطلب للفرعين التاليين :

الفرع الأول

الاتجاه التقليدي

يحدد المشرع في العديد من الدول أصحاب الحقوق المجاورة في طوائف ثلاثة وهم فنانو الأداء ومنتجو الفونوجرام والفيديو جرام وهيئات الإذاعة أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية. ومن هذه التشريعات القانون المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ في المادة ١٣٩([1]) والمواد من ١٦٦ إلى ١٦٩ وقانون

---

[1]) تنص الفقرة ب من هذه المادة على أنة " بالنسبة للحقوق المجاورة لحق المؤلف :

١- فنانو الأداء إذا توافر أي شرط من الشروط التالية:

(أ) إذا تم الأداء في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية.

(ب) إذا تم تفريغ الأداء في تسجيلات صوتية ينتمي منتجها لدولة عضو في منظمة التجارة العالمية، أو تم التثبيت الأول للصوت في إقليم دولة عضو في المنظمة.

(ج) إذا تم بث الأداء عن طريق هيئة إذاعة يقع مقرها في دولة عضو في منظمة التجارة العالمية، وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز إرسال يقع في دولة عضو.

١- منتجو التسجيلات الصوتية إذا كان التثبيت الأول للصوت قد تم في دولة عضو في المنظمة.

الملكية الفرنسي رقم ٩٢-٥٩٧ لسنة ١٩٩٢ الصادر في أول يوليو ١٩٩٢ في المواد من L. 122 - 1 وما بعدها. و في ذات الاتجاه أيضا القانون البلجيكي الصادر في ٩٤/٦/٣٠ المعدل في ١٩٩٥/٤/٣ في المواد من ٣٤ إلى ٤٥ مع العلم بأن هنا قانون جديد لحق المؤلف صدر في بلجيكا في سنة ١٩٩٨ في ١٩٩٨/٨/٣١ . وعلى ذات النهج أيضا يسير القانون الفنلندي رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ الصادر في ديسمبر ١٩٩٤ المواد ٩٢ إلى ١٠٢ والقانون السويسري في المواد ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ . و من التشريعات العربية التي اتبعت ذات التحديد لأصحاب الحقوق المجاورة نجد القانون الجزائري رقم ٩٧- ١٠ فى١٩٩٧/٣/٦ والذي تنص المادة ١٠٨ منه على "أن يتمتع بحقوق تماثل حقوق المؤلف مقابل خدمة تسمي الحقوق المجاورة كل فنان يؤدي مصنف فكر أو مصنف من التراث الثقافي التقليدي وكل منتج ينتج تسجيلاً سمعياً أو سمعياً بصرياً بتعلق

٣- هيئات الإذاعة إذا كان مقر هيئة الإذاعة كائنا في إقليم دولة عضو في منظمة التجارة العالمية، وأن يكون البرنامج الإذاعي قد تم بثه من جهاز إرسال يقع في دولة عضو". وهكذا نرى أن هذا النص يحدد أصحاب الحقوق المجاورة ثم يبين شروط حماية كل طائفة منهم.

بهذه المصنفات وكل هيئة بث سمعي أو سمعي بصري تنتج برامج إبلاغ هذه المصنفات إلي الجمهور"([1]).

ويضاف إلي هذه التشريعات الوضعية تشريعات تضعها بعض المنظمات المهتمة بحقوق الملكية الفكرية أو الذهنية اتبعت ذات النهج في حصر أصحاب الحقوق المجاورة. ومن ذلك مشروع التشريع النموذجي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة الذي أعده مجموعة من الخبراء بتكليف من المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة([2]).

---

[1]) في ذات المعنى القانون السوداني الصادر في سنة ١٩٩٦ من خلال المواد٢٦و٣١و٣٢.

[2]) راجع الفصل الثاني خاصة المواد ٢٣و ٢٥ و ٢٩. وراجع أيضا الاتفاقيات الدولية مثلا اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتي.

الفرع الثاني

الاتجاه الموسع

على عكس الاتجاه السابق فان بعض القوانين تضيف إلي أصحاب الحقوق المجاورة بالمفهوم السابق فئات أخري كالناشرين ومنتجو قواعد البيانات والمخرج. ومن هذه التشريعات نجد القانون اللبناني رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ حيث تنص المادة ٣٥ منه على أنه " يعتبر أصحاب الحقوق المجاورة منتجو التسجيلات السمعية وشركات ومؤسسات البث التلفزيوني والإذاعي ودور النشر والفنانون المؤدون كالممثلين والعازفين والمطربين وأعضاء الجوقات الموسيقية والراقصين وفناني مسرح الدمى المتحركة وفناني السيرك"

و تقرر المادة ١٢٩ من القانون الأسباني أيضا[١] حقا مجاورا للناشرين بجانب حقوق فناني الأداء ومنتجو الفيديو جرام والفونوجرام وهيئات البث الإذاعي التي تقررت بموجب المواد من ١٠٥ إلي ١٢٦. وتتعلق أحكام المادة ١٢٩ [٢] السالف

---

[٢] – يقصد بهذا القانون المرسوم الملكي رقم ١٩٩٦/١ في ١٩٩٦/٤/١٢ وتنص الفقرة الأولى هذه المادة على أن:

ذكرها بحقوق الناشرين على المصنفات غير المنشورة التي سقطت في الدومين العام والمصنفات غير المحمية. وبمقتضى هذه المادة فإنه إذا قام الناشر بنشر مشروع لمصنف غير منشور سقط في الدومين العام فإنه يتمتع بذات حقوق الاستغلال التي كان سينتفع بها المؤلف. وتقرر الفقرة الثانية من تلك المادة([1]) ذات الحقوق للناشر الذي يقوم بنشر مصنف غير محمي بموجب أحكام قانون المؤلف حيث يتمتع بحق استشاري في التصريح بالنسخ والتوزيع أو النقل والتوصيل للجمهور شريطة أن تكون هذه المصنفات قد سقطت في الدومين العام.

وعلى خلاف القوانين السابقة فإن بعض القوانين تتبنى اتجاهاً منفرداً ولا يعترف إلا بفئة واحدة هي فقط أصحاب الحقوق مجاورة وهم فنانو الأداء وهو ما يصدق على القانون اليوناني. ومن جانبه فإن القانون العراقي رقم ٣ لسنة ١٩٧٠

Quiconque divulgue licitement une oeuvre inédite qui est tombée dans le domaine public a sur elle les mmes droits d'exploitation que ceux qu'aurait eus son auteur.

[1]) يجرى نص هذه المادة على النحو التالى:

2- De la meme façon , les éditeurs d'oeuvre qui ne presente pas protegées par les dispositions du livre premier de la presente loi jouissent du droit exclusif d'autoriser la reproduction ; la distrubtion et la communication au public desdites éditions à condition qu'elles puissent etre distinguées du fait de leur présentation et d'autres caractéristiques rélatives à l'édition.

الخاص بحماية حق المؤلف ينص في الفقرة العاشرة من المـادة الثامنة على اعتبار أن القائم بالتلاوة العلنية للقرآن الكريم مؤديـا أو فنان أداء و مؤلف. و لا شك أن هذا الاتجاه ينافي الواقع فإذا كنا نقبل باعتبار أن من يتلو القرآن الكريم يعد مؤديا فإننا لا نقبل اعتبار القرآن الكريم مصنفا بمفهوم حق المؤلف لأنه أعلى و أسـمي مـن ذلـك بكثير فهو مـن عنـد الـه سـبحانه وتعـالي لفظـاً ومعني.

المطلب الثاني

موقف الفقه

إذا كانت غالبية الفقه تؤيد الاتجاه العام في التشريع الذي يري أن أصحاب الحقوق المجاورة يمثلون فئات ثلاث فقط وهم: فنانو الأداء ومنتجو الفونوجرام والفيديو جرام وهيئات الإذاعة فإن بعض الفقه يري أن هناك فئات أخري يمكن أن تنضم إليهم ومن ذاك منتجو قواعد البيانات Les bases de donnes باعتبار أن هذه الأخيرة تتمتع بحق مجاور ذا طبيعة خاصة *sui geners*(١). ويضيف بعض الفقه أيضا حقوقا أخري بجانب حق المؤلف والحقوق المجاورة وهي الحق في الاسم والحق في الصوت والحق في الصورة وفي الحياة الخاصة (٢)

ويري بعض الفقه (٣) أيضاً أن الناشر يتمتع -من الناحية المنطقية- بحق مجاور مماثل لحق منتج الفيديوجرام

---

1) -Ch. Debbasch et autres : Droit de médias, op. cit., p. 578.

2) A. Bertrand : Droit d'anteur …., op. cit., p .912 ets.

-F. Kl aver, Les édteurs et leurs droits , Dr .d'auteur , 1987, p. 222; A.et H.-J. Lucas, op. cit., n. 810, p. 623; A. 3)Bertrand, op. cit., p.

والفونوجرام نظراً لتشابه دور كلاهما. كما يتشابه عمل الناشر أيضا مع دور هيئات الإذاعة من حيث العبء المالي والمخاطر التي يتحملها كلا منهما وكل ما في الأمر أنه يستخدم وسيلة مختلفة أو دعامة مادية أخري من أجل توصيل المصنف للجمهور بطريقة غير مباشرة. ويري هذا الجانب من الفقه أن عدم إدراج الناشرين ضمن أصحاب الحقوق المجاورة يعد ثغرة تشريعية. و يتفق هذا الاتجاه مع ما ذهب إليه القانون الأسباني كما ذكرنا سلفاً وكذلك مع القانون الألماني الصادر في ١٩٦٥ (م/٧٠).

ومما تجدر ملاحظته أن الناشرين وهو أصحاب المصلحة في المطالبة بالتمتع بحق مجاور لحق المؤلف لم يطالبوا بذلك. ويرجع ذلك لقناعتهم بوضعهم الحالي كمتنازل إليهم عن حقوق الاستغلال المالي لحق المؤلف والذي يعطيهم أفضلية عن التمتع بحق مجاور. و يجد الناشرون في قواعد المنافسة غير المشروعة وقواعد المسئولية التقصير يه ما يحقق حماية فعالة لحقوقهم ومصالحهم، في حين أن تمتعهم بحق مجاور لحق

872; G. Lamy, Faut – il créer un droit de l'éditeur , *in* le droit d'auteur enjeux économique et cultrel, 2 éme symposium de la union international des éditenes, Litec 1990, p. 253.

المؤلـف أو بحـق المؤلـف سيضطرهم للدخـول فـي مجـال غـير محدد بدقة[٢].

و أياً كان الرأي حول الفئات التي تدخل ضمـن أصحـاب الحقوق المجاورة فإنه مما تجدر الإشارة إليـه أن الطوائـف التـي ذكرها المشرع كأصحـاب للحقـوق المجـاورة وارده علـى سـبيل المثال لا الحصر وهو مـا يعنـي إمكانيـة إدراج طوائـف أخـرى إليها متي أراد المشرع ذلك طالما استند إلي أسس قانونية سليمة وفي إطار ضوابط محددة.

ويري بعض الفقه إضافة فئات أخرى إلى أصحاب الحقوق المجاورة مثل وكـالات الدعايـة والإعـلان التـي ترعـي أو تنظـم

---

[1]) A. et H-. J Lucas, op. cit., n. 810 , p. 623 et note 4.

(٢) ويري A. Lucas أن هذا التوجيه الأوربـي وإن لـم ينـص طرحـه علـى اعتبار منتجو قواعدا لبيانات أصحـاب حقـوق مجـاورة فـإن هـذا لا ينفـي اعتبارهم كذلك بالإضافة إلي المتـاحف وناشـر المصنفـات ذات الوسـائط المتعددة. راجع في ذلك :

A. Lucas : Droit d'auteur et numerique , Lictec 1998, p.72 et s.

المسابقات الرياضية [١] ومنتجو قواعد البيانات حتى ولو أن التوجيه الأوروبي الصادر في ١٩٩٦/٣/١١ والخاص بقواعد البيانات لم ينص صراحة على اعتبارهم كذلك حيث اكتفي بجعلهم أصحاب حق من طبيعة خاصة([٢]). فمنتجو قواعد البيانات يجب - في نظر هذا الفقه - أن يتمتعوا بحق مجاور لحق المؤلف استناداً إلي ذات المبررات التي قيلت بشأن الناشر من حيث يتشابه دور كل منهم الذي يتمثل في تكبد مبالغ مالية طائلة وتحمل الأعباء والمخاطر في سبيل وصول المصنف للجمهور وإنتاج المصنفات.

ويتفق هذا القول مع فلسفة الحقوق المجاورة- فيما عدا فنانو الأداء- التي تقوم على أن كل من يقوم بنشاط استثماري إنتاجي في مجال المصنفات سواء بالصوت أو الصورة أو بهما أو في شكل رقمي أو بأي دعامة ممكنة يجب أن تتم مكافأته

A. Chaves : Droits de stade, problèmes législatifs liés à la diffusion - manifestations importantes (sportives ou autres) : Dr. d' auteur . 1987, p. 320- 330et s [1])

[٢]) يرى بعض الفقه الفرنسي من أمثال Lucas أن هذا التوجيه وان كان لم يعتبر منتجو قواعد البيانات صراحة من قبيل أصحاب الحقوق المجاورة فان هذا لا يمنع اعتبارهم كذلك ويضيف اليها المتاحف وناشرو المصنفات ذات الوسائط المتعددة. راجع في ذلك : A. Lucas, Droit d'auteur et numérique, Litec 1998, p. 72 et s

باعتباره صاحب حق مجاور. وعلى ذلك فإن منتج المصنف الرقمي كقواعد البيانات يجب أن القانون الألماني الصادر في ١٩٩٧/٧/٢٢ [1].

[1]) راجع في ذلك A.et H. - J. Lucas, op. cit., n. 810, p. 624.

الفصل الأول

التعريف بفنان الأداء وتمييزه

عن الفئات المشابهة

تمهيد وتقسيم :

يرتبط نشاط فنان الأداء بنشـاط فئـات عديـدة أخري يـأتي على رأسها المؤلف حيث ينصب الأداء أو التمثيل علـى مصنـف موجود سلفاً. و قد يرتجل فنان الأداء وهو يؤدي فيصبـح عندئـذ مؤلفا ومؤدياً ويجمع عندئذ بين صفة المؤلف وصفـة فنـان الأداء معـا. كمـا أن عمـل فنـان الأداء يرتبـط أيضـا بنشـاط منتجـو الفونوجـرام والفيديوجـرام وهيئـات الإذاعـة وبعمـل المخـرج ومهنـدس الصـوت وغيرهم مـن المشـاركين فـي عمليـة إخـراج المصنف للجمهور في صورة نهائية. وبجانب ما سبق فإن بعض من يشاركون في أداء العمل قد يكون لهم دور رئيسـي أو علـى الأقل هـام ومؤثر إلا أن بعضهم الأخر قد يلعب دوراً ثانويـاً بحيـث لا تـبرز شـخصيته الفنيـة. فقـد يتمثـل دورة فـي كلمـات معدودة أو حتى في مجرد الظهور جسدياً دون أن ينطـق بكلمـة

واحدة ولذا فإن المشرع الفرنسي قد أخرج مثل هؤلاء من إطـار أصحاب الحقوق المجاورة نظراً لثانوية دورهم في العمـل الفنـي في مجموعة أو مجمله ويطلق على أفراد هذه الفئـة اصطـلاح "الفنان المساعد". وممـا سبق يتضـح أنـه مـن الضـروري لكـي نتعرف على النظام القانوني لفنان الأداء فانه يـلزم بـداءة تميـيزه عن غيره ممن يسـاهمون معـه فـي وصـول المصنـف للجمهـور بداية من مؤلف المصنف حتى المخرج ومهندس الصوت وعلـى هذا فإن هذا الفصـل سـوف ينقسـم – بـإذن اللـه – إلـي المبـاحث التالية :

المبحث الأول : تعريف فنان الأداء

المبحث الثاني : تمييز فنان الأداء عن الفئات المشابه

المبحث الأول

تعريف فنان الأداء

لا غرو أن وضع تعريف جامع مانع لفنـان الأداء هـو أمـر من الصعوبـة بمكـان. ويرجـع ذلـك بصفـة خاصـة إلـي أن فنـان الأداء يعمـل فـي مجـالات عديـدة كـالتمثيل والغنـاء والرقـص والسيرك ... الخ. و تركز التعريفات اللغوية التي كـانت تعطـي لفنان الأداء- على الأقل لأسباب تاريخية – على الفنان المسرحي وبصفة الكوميديان [٢]. ولا شك أن الاهتمام بالممثل المسرحي أو الممثل بصفة عامة يرجع إلـي أن هـؤلاء فقـط كـان يتـم التعـاقد معهم من جانب المشروعات الترفيهية لتقديم فنهم ولم يكن هنـاك اهتمام بمن يؤدي أكروبات مثلا أو فنان السـيرك ومـن يـؤدي Saltimbanque وذلك لاعتبـارهم يـؤدون صناعـة وليـس فنـا [٣]. ومما سبق تبين لنا أن الممثل L'intérprète هو الذي كان يعتبر

---

[1]) P.Tafforeaux , Thèse precitée , p. 340 et les réf. cits

[1]) P. Tafforeaux .Thèse precitée , p. 350.

وحده فيما سبق فناناً. ولهذا نجد إصلاح artiste - interprète أما الموسيقي فكان مجرد منفذاً للحن مكتوب من جانب المؤلف الموسيقي و كان ينظر إليه على أنه فرد يعمل ضمن مجموعة من الموسيقيين ولهذا كان يعرف سنة ١٧٦٧ بأنه الشخص الذي يعزف الجزء الخاص به ضمن مجموعة موسيقية أو مجموعة من الموسيقيين (١).

(¹) La personne qui , exécute sa partie dans un ensemble musical

المطلب الأول

الفرق بين الممثل والمؤدي

يقصد بالممثل ذلك الشخص الطبيعي الذي يلعب دوراً في عمل سينمائي أو مسرحي أو تلفزيوني أو ينفذ مصنفاً موسيقياً. أما العازف فهو الذي يندرج ضمن مجموعة موسيقيين كالأوركسترا أو الكورال دون أن يكون عازفاً منفرداً (١). والواقع أن هذه التفرقة غير دقيقة لأن كل عازف يؤدي الدور الذي يوكل إليه ولا يؤدي عملاً مادياً بصورة مطلقة بل تبرز شخصية وموهبته في تنفيذ عمله. وبجانب كون هذه التفرقة غير دقيقة فإنها في الواقع غير مفيدة من الناحية القانونية وذلك لأن النظام القانوني الذي يسري عليهما واحداً.

ويضاف إلي ذلك أن دور العازف الموسيقي هو الذي يقوم بدور الوسيط الذي لا غني عنه سواء بالنسبة للمؤلف الموسيقي أو الجمهور. فالمعروف اللحن الموسيقي Composintion musicale لا يمكن أن يصل للجمهور بطريقة مفهومة وجذابة

---

[1]) P. Tafforeaux .Thèse, precitée , p. 351.

إلا بعد تدخل العازف الموسيقي الذي يحولها إلي أنغام موسيقية أو ما يمكن أن نصفه بأنه سلعة نهائية صالحة للاستهلاك.

ويقصد بفنان الأداء في المجال الموسيقي ذلك الشخص الطبيعي الذي ينتج أصوات موسيقية سواء منفرداً أو ضمن مجموعة(٢). ويميز بعض الفقه بين فنان الأداء والمؤدي فإذا كان المشرع الفرنسي يستخدم مصطلح الممثل أو المؤدي au ونلاحظ هنا أن L'artiste - intérprète ou exécutant تعني أنهما يمثلان شيئاً واحداً أما Suzanne Capiau (٣) فإنها تستخدم اصطلاح L'artiste - intérprète et exécutant

---

¹) P.Taffereaux , Thèse, précitée, p. 324.

¹) Suzanne Capiou , Rapport bèlge , Acte de congré protection des auteurs et artistes interprets par contrat , Les édition s y von Blais INC 1998 de 14 -18 sept : 1997 Quebec Canada, en meme tendance F.Maganim, Les artistes – interprètes et exécutants de musique oeuverte, Thèse , Lausanne 1980.

¹(أنظر على سبيل المثال:

B: Geller, La protecton de l'artiste musicien , interprete ou executant en droit Suisse , Thèse, Lansanne , 1980 , pp. 16-17; F. Desemontet, Le droit d' autaur, , op. cit, p. 401.

والملاحظ هنا أيضاً أنها استخدمت et بدلاً من au وهو ما يوحي باختلاف كل منهما عن الآخر.

ومن جانبه يميز الفقه السويسري [١]بين الممثل و المؤدي حيث يري أن الممثل L'interperte يترجم بصورة ناطقة وبصفة شخصية ومبهمة مصنف معد سلفاً وغير قابل للتغيير في حين أن المؤدي L'exécutant هو ذلك الشخص الذي يساهم في أداء جماعي يدار بواسطة قائد مستقل في اختيار التركيبات أو المكونات الصوتية. ويضيف هذا الفقه أن معيار التمييز بين الممثل والمؤدي يتركز في غياب التبعية([٢]) ويجعل هذا الفقه الممثل في مرتبة أعلى من المؤدي وعلي أية حال فإن القانون السويسري يحمى فنان الأداء بالمعنى الدقيق كما يحمى المؤدى أيضا. فهذا القانون اذا :

"Protége comme artiste interprete à la fois l'interpete proprement dit et le simple exécutant d'une oeuvre'[(3)]

ويقصد بفنان الأداء في المجال الموسيقي ذلك الشخص الطبيعي الذي ينتج أصوات موسيقية سواء منفرداً أو ضمن

---

[2]) F. Dessemontent, Le droit d' auteur, op. cit, p. 402 .

[3]) F. Dessemontent, Le droit d' auteur, op. cit, p. 40 1.

مجموعة[١]. وبمعنى اخر فان هذا الفقه يرى أن التفرقة بين المـؤدي والممثل كانت تحظى بأهمية حقيقية في ظل القانون السابق علـــي قانون سـنة ١٩٩٢ حيـث كـان يمكـن اعتبـار الأداء الإبداعـي أو الابتكاري للممثل مصنفاً مشتقاً Oeuvre derivee أو مـا يسـمى بالمصنف من الدرجة الثانية Oeuvre de seconde main.

) P. Taffereaux, Thèse. precitée, p 354

المطلب الثاني

المقصود بفنان الأداء

نتناول من خلال هذا المطلب تعريف فنان الأداء في القانون المصري والقانون الفرنسي وكذلك في التشريعات العربية والأجنبية التي تناولت هذه المسألة بالبيان ثم نوضح موقف الاتفاقات الدولية من تعريف فنان الأداء. وسينقسم هذا المطلب- بإذن الله- إلى الفروع التالية:

الفرع الأول : تعريف القانون المصري والقوانين العربية لفنان الأداء

الفرع الثاني : تعريف القانونين الفرنسي والأسباني لفنان الأداء

الفرع الثالث : تعريف فنان الأداء علي الصعيد الدولي

الفرع الأول

تعريف القانون المصري والقوانين العربية لفنان الأداء

لم يتعرض قانون حق المؤلف السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ للحقوق المجاورة بصفة عامة وبالتالي لم يعرف فنانو الأداء [1]. على أن قانون الملكية الفكرية الحالي رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ قد تناول الحقوق المجاورة - ومن بينها حقوق فنانو الأداء - بالتنظيم وبالتالي عرف فنانو الأداء من خلال المادة ١٣٨/ بأنهم ١٢ الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون أو يرقصون في مصنفات أدبية أو فنية محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو آلت إلي الملك العام، أو يؤدون فيها بصورة أخرى ، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية .

---

١) د / حسن حسين البراوي : الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفولكلور - المعارف التقليدية) في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية ..دراسة مقارنة -دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

وقد عرفت المادة الأولى من مشروع القانون النموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي تم إعداده بواسطة الدكتور/ محمد حسام لطفي لحساب المنظمة العربية فنانو الأداء بأنهم " الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون ،وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون ، في مصنفات أدبية أو فنية، محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو سقطت في الملك العام أو يؤثرون فيها بصورة أو بأخرى.

وبنظرة سريعة علي هذا التعريف الذي تبناه المشرع المصري أيضا في القانون الحالي، نتبين أن النصان وإن اختلفا لفظاً فانهما يتطابقان تماماً في المعنى ويتميزان بأنهما يمدان الحماية القانونية للتمثيل أو الأداء الذي يقوم به فنان الأداء سواء كان محله مصنفاً أدبياً أو فنياً لا زال يستفيد من الحماية القانونية للحق المالي للمؤلف أو كان قد سقط في الدومين العام بعد انتهاء مدة الحماية القانونية لهذا الحق. كما أن التعريفان لم يحددا طرق التمثيل أو الأداء علي سبيل الحصر بل عددا أساليب أو طرق التمثيل أو الأداء واختتما بعبارة " أو يؤدون فيها بأي طريقة أخرى، بما في ذلك التعبيرات الفلكلورية " كما قرر القانون المصري.

ولا شك أن توسيع نطاق حماية حقوق فنانو الأداء وهو أمر محمود ومطلوب. علي أن مشروعاً آخر لتشريع نموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة أعدته مجموعة من الخبراء بتكليف من ذات المنظمة في عام ١٩٩٨ قد عرف فنانو الأداء في المادة ٢٣ منة بأنهم " الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يقومون بالإلقاء والإنشاد والعزف في مصنفات أدبية أو فنية سواء أكانت محمية أو سقطت في الملك العام" (٢) .

ويلاحظ علي هذا التعريف أنه يدرج الموسيقيون ضمن فنانو الأداء وهو لفظ يجعل التعريف غامضاً. فالموسيقيون قد يقصد بهم مؤلفو الموسيقى وبالتالي فإنهم من هذا المنطلق يدخلون في عداد المؤلفين لا أصحاب الحقوق المجاورة. وقد

---

(١) انظر في نفس المعنى المادة الأولى من مشروع تشريع نموذجي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذي قام بإعداده أ . د / محمد حسام لطفي التي تعرف فنانو الأداء بأنهم " الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون، وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يعزفون في مصنفات أدبية أو فنية ، محمية طبقاً لأحكام هذا القانون أو سقطت في الملك العام ، أو يؤدون فيها ، بصورة أو بأخرى.

يقصد بهم عازفو الموسيقى وهؤلاء فقط هم الذين يدخلون ضمن أصحاب الحقوق المجاورة. وعلي هذا فإن استخدام لفظ العازفون أفضل من لفظ الموسيقيون لأنه الأوضح في الدلالة ولا يثير أي لبس أو غموض بشأن هذه الفئة من فنانو الأداء .

ويعرف المشرع الجزائري [١] فنانو الأداء بأنه " الممثل والمغني والموسيقي والراقص وكل شخص آخر يمارس التمثيل أو الغناء أو الإنشاد أو التلاوة ، أو يقوم بأي شكل من الأشكال بأدوار في المصنفات الفكرية ومصنفات التراث الثقافي التقليدي". وقد استخدم المشرع الجزائري أيضاً لفظ " الموسيقى " وجعله من فنانو الأداء. و ما قيل بشأن التعريف السابق الخاص بالمشروع النموذجي يصدق علي هذا التعريف. وبالتالي يفضل استخدام لفظ العازف الموسيقي بدلاً من الموسيقي فقط بصفة مجردة حتى لا نترك مجالاً للخلط بين المؤلف الموسيقي والعازف الموسيقي حيث أن هذا الأخير فقط- كما سبق أن ذكرنا- هو الذي يدخل ضمن فنانو الأداء.

---

[١]) المادة ١٠٩ من القانون رقم ٩٧ – ١٠ الصادرة في ١٩٩٧/٣/٦ بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة.

ومن جانبه فإن قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة السوداني الصادر في سنة ١٩٩٦ يعرف فنانو الأداء بأنه " الممثل أو المغني أو الموسيقي أو الراقص أو أي شخص آخر يقوم بتمثيل أو غناء أو تلاوة أو إنشاد أو أداء المسرحيات وغيرها من المصنفات الأدبية أو الفنية بما في ذلك لعب الأطفال والمنوعات المسرحية وممثلي السيرك.

ويعرف المشرع اللبناني[1] فنانو الأداء بأنهم الفنانون المؤدون كالممثلين والعازفين والمطربين وأعضاء الجوقات الموسيقية والراقصين وفناني مسرح الدمى (العرائس) المتحركة وفناني السيرك ".

ويلاحظ علي هذا التعريف أمران أساسيان : أولهما أن المشرع لم يخصص المادة ٣٥ لتعريف فنانو الأداء بل لتعداد أصحاب الحقوق المجاورة وهم ٤ فئات من بينهم فنانو الأداء. أما الأمر

---

١) المادة ٣٥ من القانون رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ – وتعرف المادة الأولى من هذا القانون الأداء بأنه " تنفيذ العمل عن طريق العزف أو الإلقاء أو السرر أو التمثيل أو الرقص أو أية طريقة أخرى إما مباشرة أو بواسطة أي جهاز أو وسيلة " .

الثاني فإنه يتمثل في استخدام المشرع اللبناني لفظ " العازفين " بدلاً من لفظ "الموسيقي " الذي استخدمته قوانين أخرى كما بينا سلفاً. ولا شك أن القانون اللبناني كان صائباً في هذا الصدد. علي أن هذا القانون بعد أن استخدم لفظ العازفون استخدم أيضاً لفظ أعضاء الجوقات الموسيقية وهم بلا شك من العازفين وهو ما يعد في -اعتقادنا - تكرار لا يضيف جديدا.

الفرع الثاني

موقف المشرع الفرنسي والأسباني والقانون المقارن

سنحاول من خلال هذا الفرع بيان موقف المشرع الفرنسي والأسباني وبعض التشريعات الأخرى من تعريف فنان الأداء وذلك كما يلي :

أولا : موقف المشرع الفرنسي :

كما كان الحال فى القانون المصري السابق رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤، فان القانون الفرنسي السابق والصادر فى ١٩٥٧/٣/١١ لم يعرف فنانو الأداء لأنه لم يتعرض أصلاً لتنظيم الحقوق المجاورة. علي أن القانون الصادر في ١٩٨٥/٧/٣ قد اهتم ببيان أصحاب الحقوق المجاورة وعرفت المادة ١٦ منه فنانو الأداء بأنهم كل ممثل أو مقدم عروض أو من الرواة أو منشد أو قائم بالإلقاء أو مغني أو راقص، أو عازف موسيقي أو أي شخص آخر يمثل مصنفاً أدبياً أو يعزف مصنفاً موسيقياً (٢).

تنص هذه المادة علي أنه:

وقد تبنت المادة L.212-1 من قانون الملكية الفكرية رقم ٩٢ – ٥٩٧ الصادر في ١٩٩٢/٧/١ ذات التعريف بصورة حرفية.

ويلاحظ علي هذا التعريف أنه يجعل من يؤدي مشهداً من مشاهد المنوعات أو من السيرك أو العرائس المتحركة فنان أداء تماماً شأنه شأن المغني أو المغني أو الممثل أو العازف الموسيقي. وبجانب ذلك فإن المشرع الفرنسي ينفرد في تعريفه لفنان الأداء بحكم خاص وهو استبعاد الفنان المساعد " L'artiste de complement " من نطاق طائفة فنانو الأداء [1].

ويعنى ذلك أن تقتصر حماية الفنان المساعد علي القواعد الواردة في قانون العمل دون تلك الخاصة بأصحاب الحقوق المجاورة

---

[1]" A l'exclusion de l artiste de complement, consideré comme tel par les usages professonnels l'artiste interprete ou exécutant est la personne qui represente, chante, recite, déclome, joue ou exécute de toute autre manière une oeuvre littéraire ou artistique, un numéro de variéts, de cirque ou de marionnettes".

١- في نفس المعنى د / محمد السعيد رشدي . حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف دراسة في القانون المقارن – مجلة الحقوق – السنة ٢٢ – العدد ٢ يونيو ١٩٩٨ صـ ٦٥٩.

2) C. Colombet, Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde, approoche de droit comparée, 2 ème éd., Litec 1992, p. 119.

3- Claude Colombet, op. cit., p. 119.

والتي تضمنها الكتاب الثاني من قانون الملكية الفكرية الفرنسي الصادر عام ١٩٩٢.

ثانيا : موقف الفقه الفرنسي من تعريف فنان الأداء :

بعد أن عرضنا فيما سبق لموقف المشرع الفرنسي من تعريف فنان الأداء فإنه يبدو طبيعياً أن نبين أيضا موقف الفقه الفرنسي من هذا التعريف لبيان أوجه الصواب وأوجه القصور في التعريف الذي أورده المشرع في المادة L. 212-1 سابقة الذكر. ويرى أستاذنا الدكتور André Lucas[1] أن الصياغة الواردة في المادة L. 212-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي قد جانبها التوفيق حيث أدرج المشرع في هذه المادة فقرات المنوعات في السيرك أو العرائس المتحركة رغم أن القائم بها لا يؤدي مصنفاً بالمفهوم الدقيق. ولعل هذا يجد تبريره في أن المادة الثالثة (أ) من اتفاقية روما قد أعطت فنان الأداء تعريفاً مشابهاً ثم أضافت المادة التاسعة في ذات الاتفاقية أن الدول المتعاقدة أو المنضمة للاتفاقية يجب أن تقوم بتوسيع نطاق الحماية الممنوحة لفناني الأداء بحيث تشمل من يؤدون عملاً ما لا يعد مصنفاً بالمعنى الدقيق.

---

(١) A. et H.- j. Lucas, op. cit, n. 811, p. 625.

والواقع أن الحماية المقررة لفناني الأداء بصفة خاصة تجد سببها في أن هؤلاء يؤدون مصنفاً بالمفهوم الوارد بالمادة L. 112-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسي [١] (والتي تقابلها المادة ١٤٠ من قانون الملكية الفكرية المصري وإلا لما كان هناك محلاً أو مبرراً لاعتبار هذا الشخص- فنان الأداء- صاحب حق مجاور لحق المؤلف حيث تنتفي عندئذ علاقة أو صفة الجوار التي تقتضي أن ينصب الأداء علي مصنف حتى ولو كان من الفلكلور الذي يعتبر- تجاوزاً- من قبيل المصنفات.

وعلي هذا فإن الرياضي وعارض الأزياء لا يعد من قبيل فنانو الأداء لأنه لا يضع أدائه مباشرة في خدمة مصنف أدبي أو فني كما أن دوره لا يعدو أن يكون ماديا بحتا ولا يتميز بالإبداع. علي أن فنان الدوبلاج Artiste du doublage أي القائم بالترجمة الصوتية لمصنف تليفزيوني أو سينمائي بلغة أخرى يعتبر من فنانو الأداء[٢].

---

(1) وتنص هذه المادة علي أن " Sont considers notamment comme oeuvre de l' esprit au sens du présent Code : ....

2) -Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579; A. et H. -j. Lucas, op cit, n. 811, p. 626.

ويلاحظ الفقه من خلال التعريف التشريعي لفنان الأداء أنه يجب أن يكون شخصاً طبيعياً لأن الشخص المعنوي لا يستطيع أن يقوم بدور أو أدوار فنان الأداء وبالتالي لا يستطيع التمتع بحقوقه [1]. ويرى بعض الفقه الفرنسي [2] أيضاً أن المشرع الفرنسي قد استبعد الفنان المساعد L' artiste de complement من نطاق فنانو الأداء بسبب ضآلة دوره الذي لا يبرز شخصيته الفنية بوضوح. علي أن ذلك لا يعني حرمانه المطلق من الحماية القانونية إذ يتمتع بالحماية المقررة بموجب أحكام قانون العمل بالمادة (L. 762 – al. 1).

وقد كان مشروع قانون الملكية الفكرية الفرنسي يستبعد أيضاً الممثل الصامت Le figurant من إطار فنانو الأداء إلا أنه وجد أن التفرقة بين الممثل الصامت [3] والفنان المساعد ليس لها

---

[1]) -A. Lucas, Droit d auter et numerique, op. cit.n n. 218, A. et H-J. Lucas, op. cit., m 811, p. 626 et note 11.

(٢) انظر علي سبيل المثال:

A. et H. – J Lucas, op. cit, n. 811, p. 626 et s; A. Bertrand, Droit d' auteur et droits voisins, op. cit., Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579.

٣) لا نقصد هنا فنانو البانتوميم بل من يظهرون بأجسادهم فقط كخلفية في مشهد معين كالمظاهرات أو المشاجرات أو المناظر التي تؤخذ في سينما أو مقهى.

جدوى أو محل حيث تختلف الأعراف المهنية في هذ صدد من قطاع فني إلي آخر ومن دولة إلي أخرى [1].

---

(1) راجع في ذلك

A et H   s, op. cit ., p. 626 , note 13 et ref. cite.

المقصود بالفنان المساعد :

يقصد بالفنان المساعد في مجال المسرح والسينما ذلك الفنان الذي لا يتجاوز دوره ١٣ سطرا من النص الأصلي للعمل. علي أن هذا الأمر لا ينطبق علي الفيلم الإعلاني أو الدعائي لأنه بطبيعته لا يستغرق سوى وقت قصير وبالتالي يعتبر فنان أداء من يؤدي دوراً في فيلم دعائي أو إعلاني حتى ولو لم يصل دوره إلي ١٣ سطر من النص الأصلي[٢]. ولم تضع الأعراف المهنية تعريفاً محدداً للفنان المساعد في كافة القطاعات الفنية وبالتالي فإن هذا العبء يقع على عاتق القضاء لتحديد ما إذا كان المشارك في العمل يرقى إلي مرتبة فنان الأداء أم لا يعدو كونه فناناً مساعداً. ولا يخفي علي الفطنة ما لهذه التفرقة من أهمية بالغة حيث يتمتع فنان الأداء بحق مجاور

---

[1]) Cass. 1 ère cirm., 6 jullet 1999, précité

[1]) Ch. Debbash et autres, op. cit., p. 579.

([1]) Ch. Debbashet autres, op. cit., p. 578.

[1]) –CA Paris, 18 fevr. 1993 : D. 1993, p. 397, note I. Wekstien, Petits Affiches 13 juin 1994, p. 11, note S. Gaudel .

يمنحه حقوق مادية وأدبية في حين لا يعدو الفنان المساعد كونه أجيراً (١).

وينتقد جانب من الفقه (٢) عدم قيام المشرع بوضع تعريف للفنان المساعد وترك ذلك للأعراف المهنية Les usages proffessionls. علي أننا نرى أن المشرع قد أحسن صنعاً حين ترك أمر تحديد المقصود بالفنان المساعد للأعراف المهنية وذلك نظراً لتنوع المجالات الأدبية والفنية وبالتالي فإنه يصعب علي المشرع وضع تعريف جامع مانع للفنان المساعد يصلح لكافة أوجه النشاط الأدبي والفني. كما أن القضاء يمكن أن يساهم بدور هام عندما يثار نزاع في هذا الصدد. والواضح من خلال الأعمال التحضيرية للقانون الصادر في ١٩٨٥/٧/٣ والخاص بالحقوق المجاورة أن المشرع قد وضع ضابطاً عاماً وهو استبعاد كل من كان دوره ثانوياً Role secondaire من نطاق فنانو الأداء بحيث يستطيع الاهتداء بذلك عند الفصل في النزاع .

ويحاول القضاء التمييز بين الفنان المساعد وفنان الأداء علي أسس كيفية لا كمية بحيث يعتبر فناناً مساعداً من لا تظهر

شخصيته ويبدو إبداعه من خلال الدور الذي يقوم به وذلك خلافاً لفنان الأداء الذي يتسم عمله بالإبداع وتظهر شخصيته الفنية بجلاء من خلال دوره سواء طالت مدته أم قصرت. والمثال الواضح علي ذلك ضيوف الشرف في بعض الأفلام والمسلسلات(٤). وعلي هذا فإن القضاء لا يعتمد علي كم النص الموكل إلي الفنان المساعد أو مقدار المقابل المالي الذي يحصل عليه بل يستند بصفة أساسية علي صفة الإبداع وظهور شخصية الفنان الفنية من خلال دوره.

ويرى بعض الفقه (٢) أن التعريف الذي تبناه المشرع الفرنسي لفنان الأداء من خلال المادة L. 2121 سالفة الذكر يتصف بعدم التناغم Une anomalie حيث يجعل هناك تعارضا بين أداء المصنف الأدبي والفني وأداء فقرات المنوعات والسيرك والعرائس المتحركة رغم أن فقرات السيرك مشار إليها في الفقرة الرابعة من المادة L. 112-2 باعتبارها من قبيل المصنفات الأدبية والفنية وبالتالي فإن ذكرها مرة أخرى يعد تكرار لا طائل منه كما أن فقرات المنوعات والعرائس المتحركة تمثل غالباً مصنفات أدبية.

---

(١) انظر علي سبيل المثال . Ch. Debbash et autres : op. cit., p. 578

ولا ريب أن استبعاد الفنان المساعد من نطـاق فنـانو الأداء هو أمر يجد ما يبرره حيث أن المشرع قد منح فنان الأداء حقوقاً تزيد عن تلك الواردة بقانون العمل وبالتالي كان طبيعياً أن يكـون مفهوم فنان الأداء أضيق من المفهوم الوارد بقـانون العمـل وكـذا اتفاقية روما. و يرجع استبعاد الفنان المساعد إلي أنه عادة يظهر بالعمل بجسده فقط بحيث لا يؤدي دوراً أساسياً بارزاً ومؤثراً في مجمل العمل الفني الذي يشارك فيه. وهو بذلـك يتشـابه مـع مـن يظهـرون بأجسـادهم دون أي مشـاركة فنيـة فـي العمـل Les semple figurants. ومما سبق يتضـح أن شـخصية الفنـان تمثـل جوهر حمايته [١].

ويلاحظ A. Bertrand [٢] أن المشرع لـم يستلزم أن يكـون العمـل الـذي قـام بـه فنـان الأداء مبتكـراً كمـا هـو الشـأن فـي المصنفات حيث يعد الابتكـار شـرطاً لحمايـة المصنـف والتمتـع بحقـوق المؤلـف. وعلـي هذا فإنـه لا يـلزم أن يكـون عمـل فنـان

---

[1])- A. Bertrand : Droit d auteur et droits voisins, op. cit., p. 899.

وقد أكدت محكمة استئناف باريس علي هذا المعنى حيث لم تعترف للفنان المساعد بالحقوق المالية والأدبية لفنان الأداء.

CA Paris, 1 ere ch. ., 30 mov. Somm. P. 52, obs. C. Colombet

الأداء قد ارتقى لدرجة الابتكار بل يكفي أن يكون هناك إبداع في الأداء وأن تظهر شخصية الفنان وبصمته من خلال عمله وإبداعه. ويعني ذلك أن المشرع قد استبدل شرط الابتكار المطلوب في مجال حق المؤلف بمجرد كون دور فنان الأداء ليس هامشياً بحيث لا يقتصر دوره علي مجرد المشاركة الجسدية وإلا تحول إلي فناناً مساعداً.

ثالثا : موقف القانون الأسباني :

يعرف القانون الأسباني بشأن حق المؤلف و الصادر في ١٩٩٦/٤/١٢ فنان الأداء في المادة ١٠٥ منه [1]بأنه الشخص الذي يمثل أو يغني أو يتلو أو يقرأ أو يؤدي مصنف بأي صورة كانت. ويتمتع المخرج المسرحي وقائد الأوركستر بذات الحقوق المعترف بها لفنان الأداء بموجب أحكام هذا الباب (الباب الأول من الكتاب الثاني)[2].

---

[1]) تطابق هذه المادة نظيرتها رقم ١٠١ من القانون الأسباني السابق رقم ٢٢ الصادر في ١٩٨٧/١١/١١ والخاص بالملكية الذهنية أيضاً.

[2]) تنص المادة ١٠٦ من هذا القانون علي أنه :

On entend par artiste intèrprete ou exéctant la personne qui represente, chante, lit, récite, interprete ou exécute une oeuvre sous une forme quelconque. Le metteur en scène et le chef

ويتضح من هذا التعريف أن المشرع الأسباني يجعل من يقرأ Lit مصنفاً يدخل ضمن فئة فنانو الأداء تماما كمن يغني أو ينشد أو يمثل رغم أنه استخدم أيضاً في ذات المادة لفظ يتلو Récite . والواقع أن التلاوة إذا كانت تستحق الحماية كتلاوة القرآن الكريم أو تلاوة أي مصنف أدبي أو فني بطريقة تبرز الخصائص المميزة لصوت المؤدى –والذي يكون بلا شك محل اعتبار في التلاوة – فإن مجرد القراءة Lit تعد في نظرنا عملاً مادياً لا يستأهل الحماية القانونية بموجب الأحكام القانونية الخاصة بفناني الأداء إلا إذا كان يقصد بها التلاوة وعندئذ لا يكون هناك محلاً للفظ Lit أو يقرأ.

ونستنتج من هذا التعريف أيضاً أن المشرع الأسباني تميز عن غيره من العديد من التشريعات بإضافة المخرج المسرحي Le metteur en scène وقائد الأوركستر Le chef d'orchestre إلي مصاف فنانو الأداء. ونحن من جانبنا نرى أن الإضافة الحقيقية التي أتى بها القانون الأسباني تتعلق بالمخرج المسرحي أما قائد الأوركستر فإنه يدخل في إطار فنانو الأداء دون حاجة إلي نص خاص باعتباره عازفاً بالمفهوم الواسع بل هو أهم أفراد الفرقة الموسيقية أو الأوركستر حيث يعتبر القائد والموجة لها.

---

d'orchestre jouissent des droits reconnus aux artistes par les disspositons du present titre.

رابعا : الوضع في القانون المقارن :

فيما يتعلق بمفهوم فنان الأداء في التشريع المقارن فان الفقيه Colombet [1] يؤكد أن معظم التشريعات الحديثة الخاصة بحق المؤلف قد اهتمت بتعريف فنان الأداء نظراً لأهمية النشاط أو الدور الذي يقوم به. وتشترك هذه التشريعات في أنها تضع تعريفات واسعة Vague æ إجماليةGlobal في ذات الوقت.ومن هذه التعريفات ما أخذ به القانون الألماني الصادر في ١٩٦٥ و الذى عرف فنان الأداء فنان الأداء بأنه كل شخص يمثل أو يتلو أو يؤدي مصنفاً أو يشارك في ذلك.

ويقترب من المفهوم السابق ذلك التعريف الذي تبناه القانون الإسرائيلي رقم ١٣ الصادر في يونيو ١٩٨٤ المخصص لفناني الأداء. علي أن هذا القانون الأخير كان أكثر تحديداً حيث يجعل فنان الأداء هو الشخص الذي يقوم بالأداء واللعب Par le jeu أو الغناء أو العازف الموسيقي أو بواسطة الرقص أو بأي وسيلة أخرى مصنف أدبي أو فني أو درامي أو موسيقي[٢].

---

(١)C. Colombet, op. cit., p. 119.

٢) راجع في ذلك: C. Colombet, op. cit., p. 120.

وتذهب بعض التشريعات مثل تلك المعمول بها في كولومبيا وكوستاريكا والبرتغال [٢] إلي تعداد من يدخلون في طائفة فنانو الأداء وهم : كل ممثل Acteur أو مؤدي Présentateur أو راو Narrateur أو منشد Déclamateur أو من يتلو Recitant أو المغني Chanteur أو الراقص Danseur أو العازف الموسيقي Musicien أو كل شخص آخر يلعب Joue أو يؤدي Exécute مصنف أدبي أو موسيقي.

و تتميز التشريعات الأفريقية كالقانون الغيني الصادر في ١٩٨٠/٨/٩ والقانون المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بأنها تجعل من يؤدي المأثورات الشعبية أو الفلكلور Les expressions du folklore من بين فنانو الأداء. ولا شك أن هذا الاتجاه التشريعي يعد موفقا نظراً لأهمية هذه المأثورات التي تمثل ثروة ثقافية قومية تتم حمايتها بواسطة القانون كما يتم إحيائها ونقلها من جيل إلي جيل بواسطة التمثيل أو الأداء. والمعروف أن اعتبار من يؤدي هذه المأثورات الشعبية من قبيل فنانو الأداء يحث فنانو الأداء علي الاهتمام بها وعدم التردد في أدائها أو تمثيلها حتى تظل راسخة في ذهن الأجيال المتعاقبة مما يؤدي إلي الحفاظ علي الثروة الثقافية للمجتمع.

الفرع الثالث

تعريف فنان الأداء على الصعيد الدولي

لنتعرف علي مفهوم فنان الأداء في الاتفاقات الدولية وعلي الجهود التي بذلتها المنظمات والهيئات الدولية المعنية لتعريفه فإننا يجب أن نبدأ بذلك التعريف الوارد في اتفاقية روما في ٢٦/١٠/١٩٦١ الخاصة بحماية فنانو الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة والتي دخلت حيز التنفيذ عام ١٩٦٤. وبموجب المادة ٣/ أ من هذه الاتفاقية فإنه يقصد بفنانو الأداء " الممثلون والمغنون والموسيقيون والراقصون وغيرهم من الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو يلقون أو ينشدون أو يلعبون أدواراً أو يشتركون بالأداء بأية طريقة أخرى في المصنفات الأدبية [٢].

---

[١] وأصل هذه المادة باللغة الإنجليزية هو:

(a) "performers" means actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim , play in, or otherwise perform literary or artistic works."

أما معاهدة الويبو(Wipo) في عام ١٩٩٦ والخاصة بالأداء والتسجيل الصوتي فإنها تعرف فنانو الأداء في المادة ٢/ أ بـأنهم "الممثلون والمغنون والموسـيقيون والراقصـون وغـيرهم مـن الأشخاص الذين يمثلون أو يغنون أو ينشدون أو يؤدون بـالتمثيل أو بغـيره مصنفـات أدبيـة أو فنيـة أو أوجـه مـن التعبـير الفلكلوري[1].

وبتحليل هذا التعريف نجده يذكـر لفظ " الموسـيقيون " مـن بين من يعتبرهم من قبيل فنانو الأداء ويصدق علي هذا اللفظ مـا سبق قوله من قبل وهو أننا نفضل تعبير العازف الموسـيقي بـدلاً من الموسيقى مجردا وذلك لتلافى الخلط بين المؤلف الموسـيقى والعازف الموسيقى. وهذا التعريف يتميز أيضا بأنه قد جعل مـن يـؤدي أو يمثـل أو يـؤدي المـأثورات الشـعبية أو التعبـيرات الفلكلوريـة مـن بيـن فنـانو الأداء وهـو بذلـك يتفـق مـع موقـف المشـرع المصـري وبعـض القوانيـن الأخـرى كالقـانون الغينـي والإسباني علي النحو الذي بيناه سلفاً.

---

١) راجع في تعريف الفولكلور المـادة ١٣٨ / ٧ من قـانون الملكيـة الفكريـة المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ وراجع كذلك في التعريفات الـواردة فـي مصنـف الزميل الفـاضل د / حسـن حسـين الـبراوي : الحمايـة القانونيـة للمأثورات الشعبية–مرجع سابق –صـ ١٣ وما بعدها.

ويعرف معجم مصطلحات حق المؤلف والحقوق المشابهة (المجاورة) [٢] فنان الأداء بأنه " الممثل أو المغني أو الموسيقي أو الراقص أو أي شخص يقوم بتمثيل أو غناء أو تلاوة أو إنشاد أو أداء مصنفات أدبية أو فنية، بما في ذلك المصنفات الفلكلورية. ويضيف هذا المعجم بجانب ما سبق أن بعض البلدان تفسر مفهوم فنان الأداء علي أنه يضم أيضاً الفنانين الذين لا يمثلون أو يؤدون المصنفات الأدبية أو الفنية كممثلي المنوعات المسرحية مثلاً.

ويتميز هذا التعريف بأنه لم يقصر مفهوم فنان الأداء علي الممثل والمغني والراقص والعازف الموسيقي بل أضاف إليهم كل شخص يغني أو يتلو أو يؤدي أو ينشد مصنف أدبي أو فني

(') Glossaire du droit d auteur et des droits voisins, Ompi 1980, p . 183.

والنص الفرنسي لهذا التعريف هو على النحو التالى :

"S'entend généralement d'un acteur, d' un chanteur, d' un musicin, d' un danseur ou d'une autre personne qui représente, chante, récite, déclame, joue ou exécute d' une autre façon des oeuvres littéraires ou artistiques, y compris des oeuvres du folklore "

أما النص الإنجليزي فهو كما يلى:

generally understood as being an actors, singer, musician, dancer, or other person who acts, sings, delivers, declams, plays in or otherwise performs litterary or artistic works, including works of folklore.

أو أحد المأثورات الشعبية. علي أنه يؤخذ عليه أنه استخدم لفظ " الموسيقي " وليس العازف الموسيقي رغم ما قد يثيره هـذا اللفـظ من خلط وغموض كمـا ذكرنـا سلفاً. وبجـانب ذلـك فهـو يصـف المـأثورات الشــعبية أو التعبـيرات الفلكلوريــة بأنهـا مصنفـات فلكلورية رغم عدم دقـة هذا التعبير لأن المـأثورات الشـعبية أو الفلكلور لا تمثل مصنفاً بالمعنى الدقيق بل هي جـزء مـن الـثروة الثقافية الوطنية لدولة ما (١) وبالتالي فإن الدولة ممثلة فـي وزارة الثقافة مثلاً هي التي تتولى حمايته وتتمتـع بحـق المؤلـف عليهـا. علي أن هذا لا يعني أنها أصبحت من قبيل المصنفـات الجماعيـة نظراً للتباين الواضح بينهما (٢).

---

١) د / حسن حسين البراوي : المرجع السابق- صـ ١٦ وما بعدها.

٢) قـارن د / حسـن حسـين البـراوي : المرجـع السـابق – ص ٣٩ حيـث يعتـبر التعبيرات الفولكورية من قبيل الأعمال الأدبيـة والفنيـة ونحـن نتفق معـه فـي ذلك ولكننا نرى أن هناك فارقاً بين الأعمال الأدبية والفنية والمصنفات الأدبية والفنية.

المبحث الثاني

تمييز فنان الأداء عن غيره من الأشخاص

المعروف أن فنان الأداء يعمل على نقل المصنف إلي الجمهور بصورة جذابة وأكثر إمتاعا ولكنه يشترك في سبيل ذلك مع عدد كثير من الأشخاص : كمؤلف النص الأدبي وأصحاب الحقوق المجاورة الآخرين والمخرج السينمائي أو المسرحي ومهندس الصوت أو الإضاءة أو المترجم .... الخ . وحيث أن المشرع قد خصص أحكاماً خاصة بفنان الأداء لا سيما فيما يتعلق بسلطات الحق الأدبي فإنه يكون من اللازم أن نميزه عن باقي الأشخاص الذين يشاركون معه في إنجاز العمل الفني. وفى سبيل ذلك سنقسم هذا المبحث إلى المطالب التالية :

المطلب الأول : فنان الأداء والمؤلف.

المطلب الثاني : فنان الأداء وأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى.

المطلب الثالث : فنان الأداء والمخرج.

المطلب الرابع : فنان الأداء والفنيين.

المطلب الخامس : فنان الأداء وعارض الأزياء.

المطلب الأول

فنان الأداء والمؤلف

يتميز فنان الأداء عن المؤلف من حيث أن دور هذا الأخير أسبق زمنياً من دور فنان الأداء إذ يرد الأداء على مصنف موجود سلفاً. وإذا كان دور المؤلف- بطبيعة الحال- أهم من دور فنان الأداء فإن بعض فئات فنانو الأداء كالمطربين أو الممثلين أصبح دورهم -على الأقل- من الناحية الاقتصادية يفوق دور المؤلف بحيث يقتصر دور هذا الأخير أحياناً على تطويع أفكار الممثل وإخراجها في شكل النص المكتوب أو السيناريو. و يتمتع مثل هذا الممثل الشهير بسلطة التوجيه والتعديل لما يتمتع به من قدرة على جذب الجمهور خاصة وأنه قد يجمع بين دور الممثل الأول والمنتج ومن هنا يأتي مصدر التوجيه للمؤلف. وقد يتولى الفنان (الممثل) بنفسه بكتابة القصة والسيناريو وعندئذ يجمع بين صفة المؤلف وفنان الأداء معا.

ويمكن أن نميز بين المؤلف وفنان الأداء على اعتبار أن فنان الأداء هو وسيط بين المؤلف والجمهور وإن كان الفنان

يضيف إلي المصنف بما لديه من طابع إبداعي وقدرات فنية (٢). وتعبيراً عن ذلك يقول Tafforeaux أن فنان الأداء يجسد المصنف الموسيقي الذي يعد كالجسد ويكون المؤدي كالروح أو النفس (٣).

فالعازف الموسيقي -كفنان أداء- يقوم بدور الوسيط بين المؤلف الموسيقي والجمهور. و بمعني آخر فهو وسيط بين المصنف والجمهور. فاللحن الموسيقي La composition musicale لا يمكن أن يصل للجمهور بصورة ممتعة إلا من خلال وساطة المؤدي أو العازف الموسيقي حتى ولو كان الجمهور لم يستمع لهذا اللحن مباشرة من العازف بل من خلال دعامة مادية أو إليكترونية (٤).

وإذا كان الأصل أن الأداء يرد على مصنف سابق الوجود فإنه يمكن أن يحدث أحياناً أن يجمع فنان الأداء بين كونه مؤدياً ومرتجلاً (مؤلفا) في ذات الوقت. و يحدث ذلك حينما يرتجل

([1]) P. Tafforeaux, Thèse précitée , p. 352

[3]) L'artiste – interprete incarne l'oeuvre musicale comme le corps et l'enterprete de l'ame, Thèse précitée, p. 353, note 699.

[٤]) في ذات المعنى د / محمد حسين منصور : المسئولية الإلكترونية- مرجع سابق . ص ٣٢٧ وما بعدها

وهو يؤدي مصنفاً معيناً كمن يرتجل وهو يؤدي دور في مسرحية مثلاً. ويختلف الارتجال L'improvisation عن المصنف الذي يتم أدائه من حيث أنه ليس مثبتاً على دعامة مادية بل هو عبارة عن أفكار تتبادر إلي الذهن لحظة إلقائها للجمهور ونتيجة وجود المؤدي أو المرتجل في موقف ما. ويمكن تثبيت الارتجال بعد ذلك على دعامة مادية أو إليكترونية لإعادة بثه أو اتاحته للجمهور. والواقع أن المجال الخصب للارتجال الموسيقي هو موسيقي الجاز Jaz. كما يجد أيضاً الارتجال أيضا مجالاً للتطبيق في مجال الأداء المسرحي. ولا شك أن مدي قدرة الفنان على الارتجال ترتبط بمدي موهبته الفنية و على هذا يمكن القول بأنه :

C'est par sa capacite d'improviser que l'on voit l'étendue du talent d'un artiste •([1])

وينطلق المرتجل دائماً من Un thème ثم يبني عليها بعد ذلك أفكاره التي يعبر عنها من خلال الارتجال فيقوم بتطوير الفكرة الرئيسية بطريقته الخاصة معتمداً على قدراته ومواهبه بحيث يرتجل في شكل مبتكر ويقترب الارتجال من الخروج

---

[1]) J - M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 444

على النص بالنسبة لفنان الأداء (٢). ويتشابه الارتجال مع الأداء من حيث أن كلاهما يبرز الموهبة التي يتمتع بها القائم بكل منهما. على أن الارتجال يتميز عن الأداء من حيث أنه إذا كان الثاني يرد على مصنف سابق الوجود فان الأول لا وجود له قبل أدائه أو التعبير عنة. وبعبارة أخري فإن الارتجال N'existe pas avant d'être joué. فالارتجال يولد أولاً بأول أو بالتتابع Au fur et à mesure كلما تطورت الفكرة الرئيسية التي ينطلق منها المرتجل ويحدث هذا التطور بصورة لحظية وفورية وتلقائية نتيجة لوجوده في ظروف معينة كالمطرب الذي يرتجل أغنية أثناء مشاركته في حفل غنائي لمجرد وجود رئيس الدولة أو أحد كبار المسئولين بين الحاضرين.

ويتميز الأداء عن الارتجال أيضاً من حيث أن المؤدي ينوع في أدائه فالممثل المسرحي حتى لا يمل الجمهور كما يغير المغني أو المطرب من طريقة أدائه من عمل لآخر. غير أنه وفي كافة الأحوال لا يكون التغيير في الحالتين السابقتين بذات الدرجة التي تغير بها الارتجال من موقف لآخر. و حري بالذكر

---

(١) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 445.

أنه إذا تم تثبيت الارتجال على دعامة مادية أو إليكترونية فإنه يتحول إلي منصف يصلح أن يكون محلاً للأداء أو التمثيل فيما بعد[١].

ويتفق الارتجال مع الأداء أو التمثيل غير المثبت أيضاً من حيث أن كلاهما في لحظة إبداعه لا يكون مثبتا ولهذا فإنه يكون عرضة للتلاشي للأبد بصورة تدريجية ما لم يتم تثبيتها. ويعني ذلك أنهما يشتركان في الطبيعة العابرة Fuguitive. على أن الأداء يتميز أيضا عن الارتجال من حيث أن هناك فاصلاً زمنياً بين وجود المصنف وبين أدائه في حين أن الارتجال يتم ابتكاره وأدائه في ذات الوقت بلا فاصل زمني حيث يتزامن الأداء والابتكار [٢]بحيث تجتمع أيضا صفة المؤدي والمؤلف.

وعلى عكس فنان الأداء فإن المرتجل يؤدي دوره بحرية واسعة أما فنان الأداء فإنه يؤدي مصنف سابق الوجود وبالتالي فإنه يحترم هذا المصنف بحيث يكرس مواهبه لخدمته ولا

---

١) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 446.

2) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 446.

يستطيع أن يطلق العنان لموهبته بما يؤدي إلي تعديل أو تشويه مضمون المصنف الأصلي (١).

وتجدر الإشارة إلي أن القضاء الفرنسي قد اعترف للارتجال بصفة المصنف وبالتالي فإن المرتجل من هذه الزاوية يعد مؤلفا (٢). ويختلف فنان الأداء عن المؤلف أيضاً من حيث أن أساس حماية كل منهما يختلف عن أساس حماية الآخر. ويبدو التمييز بينهما أيضا من حيث أن كلاً منهما ينضم إلي نقابة مختلفة عن الآخر. ويختلف الحق الأدبي للمؤلف عن الحق الأدبي الذي يتمتع به فنان الأداء حيث أن رضاء المؤلف ضروري في كافة الأحوال في حين أن رضاء فنان الأداء بالنسبة للمصنف السمعي البصري L'oeuvre audiovsuelle ليس ضرورياً لعمل النسخة أو الطبعة النهائية La version défenitive لهذا المصنف الذي شارك الفنان في إعداده وذلك لكون المنتج هو الأقدر على فهم ظروف وطبيعة السوق واختيار الوسائل التي تكفل افضل استغلال مالي للمصنف (٣).

---

(١) J .- M. Gueguen, Thèse, précitée , p. 449.

(٢) انظر على سبيل المثال :

Cass civ 1ère juillet 1970, D. S. 1970, p. 734. –

(٣) V.Goudoux, Thèse, précitée, p. 215.

المطلب الثاني

فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة

تذهب غالبية التشريعات- كما نوهنا سلفا- إلي أن حصر أصحاب الحقوق المجاورة في ثلاث فئات : فنانو الأداء - منتجو الفيديوجرام والفونوجرام وهيئات الإذاعة أو الاتصالات السمعية البصرية. وإذا كان جميع أصحاب الحقوق المجاورة يساهمون في الإبداع فإن الأداء الذي يقوم به فنان الأداء هو ذا طبيعة عابرة و يمكن أن يتلاشى مع مرور الزمن وهنا يأتي دور أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى الذي يضمن استمرار هذا الأداء عن طريق قيام المنتج بتثبيته. كما أن هيئات الإذاعة والاتصالات السمعية البصرية أيضا تلغي المسافات بين المؤدي وجمهوره [1]

---

[1]) راجع في ذلك :

H. Desbois, op. cit., n. 177, p. 213. حيث يقول سيادته Les intérprètes consoment le destin des compositions musicales et des oeuvres dramtiques, les enterprises d' enrigestrement phongraphique assurent la permanence à une impression fugitive, les organismes de radiodiffusion abolissent les distances

ولأهمية الدور الاقتصادي للمنتجين ولهيئات الإذاعة فإن بعض الدول الأنجلو سكسونية تعتبر عملية إنتاج الفيديو جرام والفنونوجرام و نشاط هيئات الإذاعة مصنفاً يستحق الحماية بموجب أحكام قانون حق المؤلف. كما أن بعض الدول مثل استراليا (١) تطبق قانون حق المؤلف على التسجيلات الصوتية والمرئية وبرامج الإذاعة. كما تذهب بعض الدول الأخرى مثل باكستان و نيوزيلندا ونيجيريا ومالاوي ومالطا الي اعتبار البرامج والتسجيلات من قبيل المصنفات الجماعية. أما كوستاريكا فإن تعتبر برامج الإذاعة فقط من قبيل المصنفات ويطبق بشأنها أحكام حق المؤلف (١).

ويفسر بعض الفقه (٢) اعتراف بعض التشريعات بصفة المصنف للتسجيلات الصوتية والفنوجرام إلي ضغط الاتحاد الدولي لمنتجي الفونوجرام والفيديو جرام(٣). وإذا كان نشاط فنان الأداء يتمتع بطابع إبداعي أو ابتكاري فإن دور منتج

---

١) C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.116.

٢) V. Goudoux, Thèse, précitée, p. 11

(3)-(Fédération intérnational des producteurs de phonogrammes et de vidiéo grammes) أو IFPI.

٣)- C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.116.

الفيديو جرام والفونوجـرام يتمثـل فـي تثبيت الأداء علـى دعامـة مادية أو إليكترونيـة تضمـن بقائـه. و علـى ذلـك فـان دور هـذا المنتج إذا هو دور صناعي أو تقني آلي تلقائي Une operation mécanique.

ومن جانبه فإن البرنامج الإذاعي أيضـاً هـو أداء صنـاعي يلغي المسافات بين مقر الإذاعة والجمهور ويلغي عنصر الزمـن بالنسبة لبعض الأعمال كالأغـاني والأفـلام التـي تـم إنتاجهـا فـي الماضي حيث تتيح لنا التسجيلات الإذاعيـة الاستمتاع بهـا اليـوم كما لو لم يمر عليها الزمن الواقع بين إنتاجهـا والاستمتاع بهـا. علـى أن عملية حفظ الأعمـال الفنيـة التـي يتضمنهـا البرنـامج الإذاعي تتم بطريقة آلية لا تمثل نشاط إبداعي أو ابتكاري بذات المفهوم المتوافر بالنسبة لنشاط فنان الأداء (١).

وإذا كـان نشـاط فنـان الأداء يوجد فـي منطقـة وسـط بيـن المؤلف وباقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وهذا يعني أن طائفة أصحاب الحقوق المجاورة هي طائفة غير متجانسة (٢).

---

[2])-P.Tafforeau, Thèse, précitée, p. 600.

ويتمثل الفارق الجوهري الأخر بين فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى من حيث أن فنان الأداء هو دائماً شخص طبيعي أما باقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فإنهم قد يكونوا أشخاصا طبيعيين أو أشخاص معنويين [١]. ومن الناحية الاصطلاحية فإننا في مجال فنان الأداء نتحدث عن أداء أو تمثيل أما في مجال منتجو الفيديو جرام والفونوجرام فإننا نتحدث عن دعامات Supports مادية أو إليكترونية بينما نتحدث في مجال هيئات الإذاعة عن برامج Programmes ou emessions [٢].

ويختلف محل الحماية بالنسبة لفنان الأداء عنه بالنسبة لباقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فعلي حين ترد الحماية على الأداء الذي هو شيء غير مادي فإن محل الحماية بالنسبة لأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى ترد على الدعامات التي

حيث يرى سيادتة أن "L' artiste intérprète lui meme se trouve placé dans un catégorie hypride à mi- chemin entre le droit d'auteur et les autres droits voisins.

[١]) P.Tafforeau, Thèse, pérecitée , p. 553 et s.

[٢]) C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.123.

تتضمن هذا الأداء سواء كان في شكل تسجيلات صوتية أو في شكل تسجيلات سمعية بصرية (١).

وإذا كان نشاط فنان الأداء يتميز بالطابع الإبداعي الابتكاري الذي يبرز شخصية المؤدي أو الممثل فإن هذا هو ما يفسر تمتعه بحق أدبي على هذا الأداء في حين لا يتمتع باقي أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى بهذا الحق نظراً لما يتميز به نشاطهم من طابع صناعي اقتصادي أو استثماري. وبمعني آخر فإنه حيث لا توجد رابطة شخصية بين المنتج و إنتاجه فانه لا تكون علاقة المنتج بإنتاجه كعلاقة المؤلف بالمصنف أو علاقة فنان الأداء بالتمثيل أو الأداء ولهذا لا يتمتع المنتج بحق أدبي (٣).

على أنه إذا كان فنان الأداء بموجب قرنية التنازل Présomption de cession المقررة لمصلحة منتجو المصنفات السمعية البصرية (٤). ويرجع ذلك إلي رغبة المشرع في منح هذا المنتج الوسائل الكفيلة بحسن استغلال المصنف مالياً

---

(1) C. Colombet, Grands principes , op cit ., p.123.

(2) V.Goudoux, Thèse, précitée , p. 215.

ومواجهة ظروف السوق. وعلى هذا فإن الاستئثار الذي يتمتع به المنتج يتصف بالطبيعة الاقتصادية.

وقد ميزت اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ بين داء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى حيث وضعت المادة ١٩ [١] من هذه الاتفاقية حماية فنان الأداء في وضع أدني بالنسبة للحماية المقررة من بعض أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وخاصة منتجو الفونوجرام حيث اعترفت لهم المادة ١٠ من هذه

---

١ -)تنص هذه المادة (١٩) على أنه " استثناء من أية أحكام أخري في هذه الوثيقة يوقف تطبيق المادة السابقة بمجرد موافقة فنان الأداء على ادارج أدائه في تثبيت بصري أو سمعي بصري " وجدير بالذكر أن الماد ة السابقة من ذات الاتفاقية تنص على أنه " يجب أن تسمح الحماية المنصوص عليها في هذه الاتفاقية بإمكانية منع :

أ - إذاعة أدائهم أو نقله إلي الجمهور دون موافقتهم إلا إذا كان الأداء التي تعمل في الإذاعة أو النقل إلي الجمهور هو نفسه أداء أذيع في السابق أو جري بالاستناد إلي تثبيت

ب- تثبيت أدائهم غير المثبت على دعامة مادية دون موافقتهم

جـ- استنساخ أي تثبيت لأدائهم دون موافقتهم

١- إذا أجري التثبيت الأصلي نفسه دون موافقتهم

٢- إذا أجري الاستنساخ لأغراض تختلف عن الأغراض التي وافقوا عليها لأغراض تختلف عن الأغراض المشار إليها في تلك الأحكام ...."

الاتفاقية بحق استئثاري وبقرينة التنازل (١). و تقضى المادة العاشرة سالفة الذكر بأن " لمنتجي التسجيلات الصوتية الحق في إجازة أو حظر الاستنساخ المباشر أو غير المباشر لتسجيلاتهم"

---

(١)V Goudoux, Thèse, précitée , p. 215

المطلب الثالث

فنان الأداء والمخرج

إذا كـان دور فنـان الأداء لازمـاً لنقـل المصنـف واتاحتـه للجمهور فإن هناك دوراً آخر لا يقل عنه أهمية في هذا الصـدد ألا وهو دور المخرج. فهذا الأخير هو الـذي يقوم بتوجيـه فنـان الأداء ويعمل علـى التنسيق بين الفنـانين المشـاركين فـي العمـل الفنـي حتى يخرج بشكل متناغم وغير متعارض. وقد يجمـع ذات الشخص بين صفة مؤلف السيناريو والمخرج والممثل وفي هذه الحالة يتمتع بحماية مستقلة لكل صفة مـن هـذه الصفـات. وعلـى أية حال فإن المخرج وفقا للمجري العادي للأمور يكـون مسـتقلاً عن فنان الأداء.

و قد يساهم المخرج في إنجاز مصنـف سينمائي ويطلـق عليه عندئذ المخرج السينمائي Le réalisateur وقد يسـاهم فـي إنجاز عمل مسرحي أو أوبرالي أو حفل غنـائي و يسـمى عندئـذ بالمخرج المسرحي le metteur en scène. و يعتبر المخـرج من قبيل فنانو العروض artistes de spectacle في ضوء قانون

العمل حيث يعد مبدعاً بالمعني الواسع للإبداع. فهو مبدع حيث يقوم بالعمل على إخراج العمل المسرحي للجمهور تماماً كما يقوم الرسام بإبداع لوحة عن الطبيعة. ولا يعد المخرج المسرحي من قبيل فنانو الأداء بالمعني الدقيق في قانون الملكية الفكرية سواء في مصر أو فرنسا. ويرجع ذلك إلي أن المخرج المسرحي أو الأوبرالي لا يشارك في التنفيذ الأدائي البسيط للمصنف ولكن يمكن القول بأنه يتشابه مع قائد الأوركسترا [٢] حيث يساهم كل منهما في تصوير La conception تنفيذ الأداء و هو ما يعني أنه مبتكر مشارك في تصور الأداء [٣].

ويرى بعض الفقه [٤] أن عدم قيام المخرج المسرحي والأوبرالي بأداء المصنف بذاته لا يبرر حرمانه من الحماية القانونية لأن عمله مثل عمل قائد الأوركسترا Le chef d'orchestre يوجد ويحتل مكان سابق علي الأداء أو التنفيذ ذاته. كما أنه في مجال الموسيقى فان المخرج المسرحي أو الأوبرالي يؤثر علي أداء الممثل الغنائي. وعلي ذلك فإن هذا الجانب

---

[٢]) تجدر الإشارة إلي أن بعض قوانين الملكية الفكرية تعتبر قائد الأوركسترا من فنانو الأداء

[٣]) P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 370.

[٤]) P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 370-371

الفقهي يرى وجوب تمتع المخرج المسرحي أو الأوبرالي بذات التكييف القانوني الذي يتمتع به قائد الأوركسترا حيث أن كلاهما يضع التصور الخاص بتمثيل أو أداء المصنف. و يعني ذلك أنه سيعتبر مؤلفا إذا أعد مصنفاً مبتكراً ولكنه لا يعد فنان أداء بالمفهوم الدقيق في مجال الحقوق المجاورة [١].

وتجدر الإشارة إلي أن فنان الأداء يختلف عن المخرج السينمائي حيث أن الأخير يعتبر وفقاً لقانون الملكية المصري والفرنسي مؤلف شريكاً في المصنف السينمائي أو المصنف السمعي البصري. وتطبيقاً لذلك فإن المادة ١٧٧ من قانون الملكية الفكرية المصري رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ تنص علي أنه " أولاً : يعتبر شريكاً في تأليف المصنف السمعي البصري أو السمعي أو البصري : ... ٥ - المخرج الذي قام بعمل إيجابي من الناحية الفكرية لتحقيق المصنف.." [٢].

---

[١]P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 371.

[٢] ونقابل هذه المادة في قانون الملكية الفكرية الفرنسي نظيرتها رقم L. 113-7 التي ذكرت في المخرج le réalisateur في الفقرة 5 . والمقصود هنا ليس هو المخرج Le metteur en scène وهذا علي عكس المادة ١٢ من قانون حق المؤلف الفنزويلي الصادر في ١٩٩٣/٨/١٤. حيث تساوى هذه الأخيرة بين المخرج السينمائي والمخرج المسرحي حيث وضعت المخرج

فالمخرج السينمائي أو التليفزيوني الذي يقوم بإخراج مصنف سمعي بصري أو مصنف سمعي كمسلسل إذاعي أو مصنف بصري يعد مؤلفا شريكاً و لا يدخل بالتالي في طائفة فنانو الأداء. وقد سارت عدة قوانين عربية علي ذات النهج ومنها القانون الأردني رقم ٢٢ لسنة ١٩٩٢ الخاص بحماية المؤلف[١]. أما القانون التونسي رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٤ الصادر في ١٩٩٤/١/٢٤ والخاص بالملكية الأدبية والفنية فلم يرد به نص صريح في هذا الصدد.

المسرحي أو السينمائي علي قمة المؤلفين الشركا Le metteur en scène ou réalisateur.

(١) م /٣٧/ أ - ٥ و انظر في ذات الاتجاه المادة ١٦ من القانون الجزائرلي رقم ٩٧-١٠ لسنة ١٩٩٧ والمادة ٢١ / خامساً من المرسوم بقانون الكويتي رقم ٥ لسنة ١٩٩٩ في شأن حقوق الملكية الفكرية.

المطلب الرابع

فنان الأداء والفنيين

قد يجمع بعض فنانو الأداء في ذات الوقت بين كونهم تقنيون ومبدعون بحيث يكونوا à la fois téchnicians et musicians. علي أن بعض المساهمين في إنجاز العمل الفني قد يؤدون عملا تقنيا كمهندس الصوت أو Le preneur de son وهو الشخص الذي يستقبل أصوات فنانو الأداء ويشرف علي تثبيت الميكروفونات ومزج الأصوات الناتجة عن الآلات الموسيقية المختلفة وأصوات المؤديين.

وقد يحتاج مهندس الصوت أحياناً إلي إضافة أصوات صناعية كالصدى La reverbération . وبجانب ذلك فإنه في المجال السينمائي والموسيقي يشارك مهندس الصوت مع قائد الأوركستر والمخرج في إعداد النسخة النهائية للمصنف. ويرى بعض الفقه([1]) أن مهندس الصوت يتمتع بصفة فنان الأداء وذلك لما لدوره من أهمية كبرى تبرر الاعتراف له بصفة فنان الأداء

---

[1]) انظر على سبيل المثال: P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 358.

بالمعنى المعروف في قانون الملكية الفكرية. ولا يمنع من ذلك القول بأنه ينفذ إرادة المخرج أو قائد الأوركستر. ويضيف هذا الجانب الفقهي أن دور مهندس الصوت Metteur en sons يتشابه مع دور المخرج المسرحيMe scène tteur en، فمهندس الصوت هو وحدة وبسبب معرفته وخبراته الفنية الذي يستطيع أن يثبت الأداء الموسيقي.

علي أن هناك جانبا آخر في الفقه يضع مهندس الصوت في مصاف المؤلفين تماماً مثل المخرج السينمائي حيث أن دور مهندس الصوت هو إنجاز مصنف سمعي. أما حين يتدخل مهندس الصوت في حفل موسيقي أو عرض مسرحي فإنه يتشابه مع المخرج المسرحي مع الأخذ في الاعتبار أن مهندس الصوت يعمل تحت إشراف وتوجيه المخرج([1]). ويضيف هذا الاتجاه أنه طالما أن مؤلف الموسيقى الإليكترونية الصوتية يتمتع بوصف المؤلف وأن عمله يتشابه مع مهندس الصوت فإن هذا الأخير يجب أن يعد هو الآخر مؤلفا.

ولا يكتفي Tafforeau بما سبق بل يضيف إلي فنانو الأداء بعض التقنيون Les informaticiens الذين يعملون في مجال نقل

---

[1]) راجع في ذلك :

P. Tafforeau, Thèse, précitée, p. 458.

الأصوات من الميكروفونات القريبة من الآلات الموسيقية بواسطة توصيلها بأجهزة الكمبيوتر بحيث تتم عملية معالجة هذه الأصوات وإعادة تحويلها مع وجود فاصل زمني يشترط أن يكونوا علي دراية كافية بالموسيقى بل يكفي أن يكونوا علي قدر بسيط من المعرفة بها. ويرى Tafforeau [١] أن هذه الطائفة يجب أن تتمتع بالحماية القانونية باعتبارهم من قبيل فنانو الأداء بالمعنى الوارد في قوانين الملكية الفكرية نظراً لمساهمتهم في أداء مصنف موسيقي.

علي أننا لا نرى ما يبرر تمتع مهندس الصوت أو فني الأصوات بصفة فنان الأداء لأن دوره لا يعدو أن يكون دور ماديا أو آلياً لا يتصف بالإبداع المقصود في مجال الأداء أو التمثيل المطلوب بالنسبة لنشاط فنان الأداء. و على هذا فإن هؤلاء يستفيدون فقط من الحماية الواردة في قانون العمل. ويؤيدنا في ذلك أن المشرع سواء في مصر أو فرنسا لم ينص علي اعتبار هؤلاء الأشخاص من قبيل فنانو الأداء ولو أراد المشرع غير ذلك لنص عليه صراحة.

---

[1]) Thèse, précitée, p. 459.

المطلب الخامس

فنان الأداء وعارضو الأزياء

من المعلوم أن فكرة التمثيل أو الإبداع هي التي تمثل المعيار المميز بين الفنان وعارض الأزياء [١]. ويعني ما سبق أن دور فنان الأداء لا يقتصر فقط علي استخدام صورته بل يشارك بصوته وصورته وقدراته الفنية الإبداعية في أداء أو تمثيل مصنف معين. أما عارض الأزياء فإن دوره لا يتعلق بأداء مصنف بل يرتبط باستخدام صورته لأجل الدعاية لموديلات معينة من الملابس. ولا يختلف الأمر حتى ولو كان فنان الأداء يؤدي دور في فيلم إعلاني أو دعائي إذ لا يقتصر دوره أيضاً علي مجرد استخدام صورته وبالتالي فهو لا يعتبر عندئذ عارضاً للأزياء حتى ولو كان الإعلان خاصاً بالملابس[٢].

([1]) CA Paris, 21 juin 1995, RJS 1995, n. 448, p. 297.

[2]) CE 17 mars 1997, D. 1997, p. 467, concl. Mougue ; CE 23 fév. 1998, JCP. Ed. G. – 1998 ; n. 14 ; p. 544

الفصل الثاني

الحق الأدبي لفنان الأداء

يتمتع فنان الأداء – بعكس باقى أصحاب الحقوق المجاورة – بحق أدبى نظراً لكون ما يؤديه يمثل إبداعاً مبتكراً ويبرز شخصيته الأدبية والفنية التى يعد الأداء أو التمثيل انعكاساً لها. ولعل انفراد فنان الأداء بالتمتع بالحق الأدبى متميزاً بذلك عن غيره من أصحاب الحقوق المجاورة يرجع إلى تمتعه بصفة الشخص الطبيعى فى حين يكون باقى أصحاب الحقوق المجاورة عادة فى صورة شخص معنوى. والمعروف أن الشخص المعنوى لا يتمتع – كقاعدة عامة – بالحق الأدبى بل يقتصر التمتع به على الشخص الطبيعى([1]). وبجانب ذلك فإن تمتع فنان الأداء وحده بالحق الأدبى يرجع كما ذُكرنا للطابع الإبداعى لعمله فى حين يتمثل عمل أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى فى عمل تقنى.

ويضيف بعض الفقه أيضاً أن الحق الأدبى لفنان الأداء يعد أحد تطبيقات حقوق الشخصية التى ترتبط بالإنسان وتجد تبريرها بالنسبة

([1]) P. Taffareau, thèse précite, n. 426, pp. 376, 377.

للمؤلف وفنان الأداء فى خصوصية عملهم وتمتعه بالطابع الخلاق والإبداعى ([1]).

ويعتبر قانون ٣ يوليو لسنة ١٩٨٥([2]) هو أول تشريع فرنسى ينظم الحق الأدبى لفنان الأداء ثم تلاه قانون الملكية الفكرية الحالى الذى تبنى أحكامه فى هذا الصدد ([3]). وفى مصر فإن أول قانون وضع تنظيماً للحقوق الأدبية لفنان الأداء هو قانون الملكية الفكرية الحالى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ حيث نصت المادة ١٥٥ منه على أن «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى :

١- الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء، على النحو الذى أبدعوه عليه.

٢- الحق فى منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائهم وتباشر الوزارة المختصة هذا الحق الأدبى فى حالة عدم وجود

([1]) P. Taffareau, thèse, précite n. 427, p. 378.
H. Desbois, Le droit d'auteur en france, op. cit., n. 381, p. 470.

([2]) أنظر المادة ١٧ والمادة ١٨ من هذا القانون.

([3]) أصبحت المادة ١٧ من قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ هى المادة L. 212-2 من قانون الملكية الفكرية الحالى فى حين أصبحت المادة ١٨ من القانون السابق هى المادة L. 212-3 من ذات قانون.

وارث أو موصى له أو بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها فى هذا القانون».

والواقع أن القضاء كان له السبق فى مجال حماية وإقرار الحق الأدبى لفنان الأداء. قد حاول القضاء الفرنسى حماية الحق الأدبى لفنان الأداء فى مرحلة غياب التشريع الذى ينظمه فإن الأمر لم يستقر فيه بسهولة حيث ذهبت بعض الأحكام فى البداية إلى إنكار هذا الحق (١). على أن غالبية أحكام القضاء قد أقرت حق فنان الأداء فى التمتع بسلطات الحق الأدبى. وقد أسست بعض الأحكام السابقة على قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ الحق الأدبى لفنان الأداء على أساس أنه من حقوقه الشخصية (٢).

وإذا كانت هذه الأحكام لم تستخدم مصطلح الحق الأدبى لفنان الأداء صراحة إلا أنها قد أقرت به من حيث المضمون حيث اعترفت له بحق ممارسة كافة مكنات أو سلطات الحق الأدبى.

---

(1) T. civ. Seine, 23 juillet 1952: G.P. 1953-I- p. 520;
T. civ. Seine, 9 novembre 1937: G.P. 1938-I- p. 320;
CA Paris, 24 décembre 1940: J.C.P. 1941, éd. G. II, 1649, obs. H. Desbois.

(2) T. com. Seine, 19 décembre 1896: D. 1898, p. 509;
T. civ. Seine, 6 mars 1903; G.P. 1053-I- p. 468;
CA Paris, 1ère février 1905: S. 1907-I- p. 113.

وتطبيقاً لذلك فإن محكمة السين المدنية (١) فى حكمها الصادر فى ١٩٣٧/٤/٢٣ قد اعترفت لفنان الأداء بحقه فى عدم المساس بالأداء وفى نزاهة أو كمال هذا الأداء Integrité. وقد ماثلت المحكمة بين الأداء أو التمثيل من ناحية وبين المصنف من ناحية أخرى. ويمكن استخلاص حق فنان الأداء فى إتاحة المصنف للجمهور أو الكشف عنه من خلال حكم محكمة استئناف باريس الصادر فى ١٩٥٧/٢/١٣(٢) حيث قررت المحكمة أن فنان الأداء هو وحدة الذى يستطيع تحديد أسلوب ووقت الكشف عن الأداء. ومن جانبها فإن محكمة النقض الفرنسية قد قررت فى حكمها الصادر فى ١٩٦٤/١/١٤ (٣) أن من حق فنان الأداء التمتع بالحق الأدبى إلا أنها قد اعتبرت الأداء أو التمثيل مصنفاً. وبغض النظر عن مدى دقة هذا التكييف الذى أضفته المحكمة على الأداء فإنها قصدت من ذلك التوصل إلى الاعتراف لفنان الأداء بالحق الأدبى أسوة بالمؤلف.

وبصدور قانون ٣ يوليو الذى نظم صراحة الحق الأدبى لفنان الأداء (م/١٧، ١٨) أصبح من الميسور على القضاء حماية هذا الحق

---

(1) T. civ. Seine, 23 avril 1937: S. 1938, p. 57, note Toulemon.

(2) CA Paris, 13 février 1957: J.C.P. 1957, éd. G., II, 9838, concl. R. Lindon.

وقد قررت المحكمة فى هذا الصدد :

«Celui qui en jouit est seul juge des moyens et de l'époque de son exploitation».

(3) Cass. 1ère civ. 4 janvier 1964: D. 1964, p. 231.

وقد صدرت عدة أحكام تالية على هذا القانون منها على سبيل المثال حكم محكمة استئناف باريس الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٩ ([1]).

ويذهب بعض الفقه ([2]) إلى أن الحق الأدبى لفنان الأداء ليس سوى مسمى جديد يطلق على حق ثابت لفنان الأداء منذ زمن بعيد وهذا الحق يتمثل فى احترام موهبة الفنان واعتباره وشهرته.

وتجدر الإشارة إلى أنه وإن كان القضاء الفرنسى قد اعتمد على فكرة الحقوق الشخصية ليكفل حماية قانونية للحق الأدبى لفنان الأداء فى المرحلة السابقة على تنظيمه تشريعياً فإن هذه الفكرة لاتزال تحظى بأهمية حتى بعد تدخل المشرع بتنظيم هذا الحق حيث تقوم بتكملة النصوص التشريعية خاصة فى الحالات التى لا يتعلق فيها الاعتداء بالأداء أو التمثيل ذاته بل بحق فنان الأداء فى صورته أو تعرض الاعتداء لشخص فنان الأداء ذاته ([3]).

([1]) CA. Paris, 19 décembre 1989: D. 1991, somm. comm., p.100, obs. C. Colombet.

([2]) R. Lindon, note sous TGI Paris, 20 avril 1977: D.S. 1977, p.610.

([3]) Ch. Debbasch et autres, op. cit, p. 289;
CA Paris, 18 décembre 1989: D 1991, somm. comm. p.100, obs. C. Colombet;
CA Paris,, 11 mai 1994: D. 1995, p. 125, note JH. Ravanas.

وبعد أن تبين لنا تمتع فنان الأداء بالحق الأدبى سواء من جانب القضاء أو الفقه أو التشريع فإننا نرى تقسيم هذا الفصل إلى المبـاحث التالية :

المبحث الأول

خصائص الحق الأدبي لفنان الأداء

يتصف الحق الأدبى لفنان الأداء بذات الصفات التى يتسم بها الحق الأدبى للمؤلف نظراً لاتفاقهما فى العلة التى تتمثل فى أن الأداء أو التمثيل المصنف جميعها تعد انعكاساً أو مرآة لشخصية المؤلف أو فنان الأداء ووسيلة التعبير عن آرائه وأفكاره ومعتقداته ومواهبه أو ملكاته. ويترتب على ما سبق أن الحق الأدبى لفنان الأداء يرتبط بكيانه وبكيان الأداء ويمكنه من الدفاع عنهما أى عن شخصه وعن الأداء(١).

والواقع أن الخصائص التى يتمتع بها الحق الأدبى لفنان الأداء للمؤلف تمثل فى ذات الوقت ضرورات لازمة لكى يتمكن هذا الحق من تأدية وظيفته وتحقيق الحماية الفاعلة لصاحبه. ويعنى ذلك أنه لكى يحقق الحق الأدبى أهدافه ويؤدى وظائفه فإنه يلزم أن يكون غير قابل للتصرف أو التقادم نظراً لكونه لصيق بشخص فنان الأداء. على أن بعض التشريعات تجعل الحق الأدبى لفنان الأداء

---

(١) د. محمد السعيد رشدى: حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف، دراسة فى القانون المقارن، مجلة الحقوق، السنة ٢٢، العدد٢، يونيو ١٩٩٨، ص٦٦٣.

مؤقتاً وليس أبدياً. ومثال ذلك القانون الأسبانى([1]) الذى يقرر انتقال الحق الأدبى لفنان الأداء إلى ورثته أو ذوى الشأن لمدة ٢٠ سنة فى حين يقرر القانون النمساوى أن الحق الأدبى لفنان الأداء يتمتع بالحماية طيلة حياة المؤلف بالإضافة إلى ٥٠ سنة فقط بعد وفاته تماماً كالحق المالى. أما القانون البرتغالى فإنه يجعل مدة حماية الحق الأدبى هى مدة حياة فنان الأداء بالإضافة إلى ٤٠ سنة بعد وفاته فقط([2]). وسوف نبين من خلال المطالب التالية خصائص الحق الأدبى لفنان الأداء.

([1]) راجع المادة ١١٣ من المرسوم بقانون رقم ١ لسنة ١٩٩٦ الخاص بالملكية الفكرية.

([2]) C. Colombet. Grands principes . op. cit. p. 127.

المطلب الأول

أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء

لم يتعرض قانون الملكية الفكرية الفرنسى صراحة لكون الحق الأدبى لفنان الأداء حقاً أبدياً على خلاف ما فعل بشأن الحق الأدبى للمؤلف.

ولم تتضح هذه الخاصية بصفة قاطعة من خلال سياق الفقرة الأولى من المادة L.212-2 وهو ما أثار تساؤلاً فى الفقه الفرنسى([1]).

ويقصد بأبدية الحق الأدبى أن يبقى هذا الحق مستفيداً من الحماية القانونية حتى بعد وفاة صاحبه ولمدة غير محددة على عكس ما يحدث بالنسبة للحق المالى. ولا شك أن غموض موقف المشرع الفرنسى فى هذا الشأن يدعو للاعتقاد بأن الحق الأدبى لفنان الأداء هو حق مؤقت تنتهى حمايته القانونية بعد وفاة صاحبه بمدة معينة. وما يزيد الأمر صعوبة أن المشرع الفرنسى لم ينظم الأحكام القانونية للأداء الذى لم يتم التعرف على صاحبه Past-mortem وبالتالى فإن هناك أموراً نظمها المشرع الفرنسى بالنسبة لحق المؤلف ولم يتناولها بالتنظيم بالنسبة لفنانو الأداء.

([1]) راجع فى ذلك :

X. Daverat , J. Cl., précité, p. 12, n. 67

ولا شك أن القول بتأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء يجعل اسم فنان الأداء وإبداعه مطمعاً للقراصنة وهدفاً للاعتداء. وينتج عن ذلك أن الورثة لن يكون فى مقدورهم حماية أداء أو تمثيل مورثهم. وكل ما يمكنهم عمله فى هذه الحاله هو رفع دعوى وفقاً لأحكام الفقرة الثالثة من المادة L.212-2 وذلك لحماية ذكرى المتوفى أو الأداء. والواقع أن المنطق السابق يعنى تقسيم الحق الأدبى لفنان الأداء إلى قسمين : الأول يتعلق بالحق فى احترام الاسم والصفة والأداء وهذا القسم يتسم بالأبدية والاستمرار ولا يقبل التقادم أو التصرف فيه وفقاً لأحكام الفقرة الثانية من المادة L. 212-2، أما القسم الثانى فيتعلق بالحقوق التى يتمتع بها الورثة فى حالة وفاة فنان الأداء وهى تقترب من الحقوق الشخصية فى بعض النواحى وأهمها ما يتعلق بحماية ذكرى المتوفى La mémoir du dufant وهذا القسم من الحقوق الأدبية فقد أهم سمات الحق الأدبى وهى صفة الأبدية. ولا شك أن هذا التقسيم لعناصر أو مكنات الحق الأدبى ليس دقيقاً على إطلاقه لأن ذات القانون وذات المادة ينظمان هذا الحق. ولا شك أن عبارة أن الحق الأدبى لا يقبل الانتقال Il est transmissible التى استهل بها المشرع الفرنسى الفقرة الثالثة من المادة L.212-2 واستخدام ضمير المفرد il يعنى أن حكم هذه الفقرة تسرى على العناصر أو المكنات المنصوص عليها فى الفقرة الأولى والثانية من ذات المادة أى سواء بالنسبة للأداء ذاته أو حماية ذكرى المتوفى. وتجدر الإشارة إلى أن حماية ذكرى المتوفى لن تتأتى إلا من خلال

حماية الحق فـي احترام الاسم والصفة المنصوص عليها فى الفقرة الأولى.

والواقـع أن الطـابع الأبـدى للحـق الأدبـى لفنـان الأداء قـد أثـار تساؤلاً فى الفقه لبيان ما إذا كـان الحـق الأدبـى لفنـان الأداء أبديـاً أم مؤقتـاً. وقـد ذهـب البعـض إلـى أن عـدم ذكـر المشـرع لهـذه الصفـة لايعدو أن يكون سهواً من جانب حيث اعتقد أن عدم قابلية هذا الحـق للتقادم تغنى عن الحديث عن الصفة الدائمة أو المؤبدة له([1]).

ويعنى الطابع الأبدى للحق الأدبـى لفنـان الأداء - كمـا ذكرنـا سلفاً - أنـه يبقـى حتـى بعـد وفـاة المؤلـف وانقضـاء الحـق المـالى. والواقع أن عدم سقوط الحق الأدبى بالتقادم يعد نتيجة منطقيـة لكونـه حقاً مؤبداً. وإذا كان هذا الحق لا يسقط بالتقادم فإن النتيجة المنطقيـة لذلك هى عدم سقوط الدعوى التى تحميه بالتقادم حتـى ولـو انقضـت مـدة ٣٠ عامـاً علـى الاعتـداء رغـم عـدم رفعهـا. وقـد أكـدت بعـض الأحكام القضـائية الفرنسية علـى ذلك حيث ذهبت محكمـة اسـتئناف باريس ([2]) فى أحكام عديدة إلى أن دعوى حماية الحق الأدبى ودفـع الاعتداء عنه لا تسقط بالتقادم شأنها شأن الحق ذاته.

([1]) Ch. Debbasch et autres, op. cit., n. 1954, p. 589.

([2]) CA Paris, 20 avril 1989: RIDA janvier 1990, p. 317,
CA Paris, 13 novembre 1996: D 1997, somm comm, p.195, obs. C Colombet

ولا شك أن هذا الاتجاه له وجاهته ويتفق مع المنطق ويحقق الحماية الحقيقية للمصالح الأدبية للمؤلف. فالحق بلا دعوى تحميه لايتمتع بحماية فاعله كما أن الدعوى بدون حق تحميه تكون بلا محل.

ومن جانبنا فإننا نرى أن نص المادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى وإن كان لم يشير صراحة للصفة الأبدية الحق الأدبى لفنان الأداء فإن صياغة النص لا تنفى وجود هذه الصفة أيضاً([1]). فالنص على أن هذا الحق لا يقبل التصرف ولايسقط بالتقادم (al.2) يؤدى بالضرورة إلى التسليم بالطابع الأبدى لهذا الحق ولا يغير من ذلك أنه متصل بشخص فنان الأداء أو أن الفقرة الأخيرة قد بررت انتقال هذا الحق إلى الورثة بحماية الأداء وحماية ذكرى فنان الأداء المتوفى. فهذا التسبيب يعد نوعاً من التفصيل والإسهاب الذى يبين الهدف المنطقى لانتقال هذا الحق إلى الورثة.

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ كان أكثر وضوحاً فى شأن هذه الخاصية من خصائص

([1]) تنص هذه المادة على أن :

"L'artiste- interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation ce droit inaliéniable et imprescriptible est attaché à sa personne.

Il est transmissible à ses héritiers pour la protection de l'interprétation et de la mémoire du duffant"

الحق الأدبي لفنان الأداء حيث نصت الفقرة الأولى من المادة ١٥٥ منه على أن هذا الحق « .... أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم ..».

وهكذا فإن صراحة هذا النص قد أجابت عن التساؤل الذى أثير فى الفقه الفرنسى بشأن هذه الصفة وبالتالى فلا خلاف فى القانون المصرى على كون الحق الأدبى لفنان الأداء هو حق أبدى يبقى حتى بعد وفاة الفنان وانقضاء حقه المالى.

المطلب الثانى

مدى قابلية الحق الأدبى للانتقال إلي الورثة

يتعلق هذا المطلب بالإجابة على التساؤل الخاص بمدى إمكانية انتقال الحق الأدبى لفنان الأداء إلى ورثته أو إلى من يوصى له فنان الأداء بذلك. ويتجه بعض الفقه فى هذا الصدد (١) إلى ضرورة التمييز بين الحق الأدبى للمؤلف والحق الأدبى لفنان الأداء. ويرى هذا الجانب أن الحق الأدبى لفنان الأداء ينتقل فقط إلى الورثة دون الموصى لهم وذلك على خلاف الحال بالنسبة للمؤلف. والواقع أن هذا الفقه له وجاهته ومبرره حيث أن الحكمة من السماح للمؤلف بنقل حقه إلى الموصى له هو أن ورثة هذا المؤلف قد لا تكون لديهم الخبرة أو القدرة على حماية هذا الحق بعد وفاة المؤلف. على أن الأمر يختلف بشأن فنان الأداء حيث يختلط الأداء أو التمثيل عادة بعمل آخرون حتى يخرج العمل الفنى فى صورته النهائية الصالحة للاتاحة للجمهور. وقد أثار هذا التمييز بين الحق الأدبى لفنان الأداء والحق الأدبى للمؤلف. وقد انفرد الفقيه Daniel Bécourt (٢) بتفسير خاص فى هذا الشأن حيث يذهب إلى أن المادة L.211-1 من قانون الملكية الفكرية قد وضعت مبدأ عام مستقل عن ذلك الذى وضعته المادة L. 211-1 ومن هنا فإن السلطة القضائية يمكنها بناء

---

(1) X. Daverat, J- Cl. précitee, n. 65, p. 12.

(2) D. Bécourt, op. cit., n. 63.

على طلب كل ذى مصلحة فى الدعوى أو على طلب وزارة الثقافة فى حالة غياب أصحاب المصلحة فى الدعوى أن تقرر الإجراءات اللازمة لحماية الحق الأدبى لفنان الأداء ضد أى اعتداء.

ولا شك أن تعليق Bécourt كان ينصب على فقرتان فى المادة ١٥ من ٣ يوليو ١٩٨٥ التى أصبحت المادة .L من قانون الملكية الفكرية الحالى. وإذا كان هذا وهو ما يعنى أنه لا يمكن القول بأن هذا الحق يرد عليه التقادم إذ يؤدى ذلك لسقوطه وجعله مطمعاً للقراصنة فى حالة غياب ذوى الشأن دون أن يكون هناك رادعاً لهم ودون أن تكون هناك وسيلة لهذا الردع. وإذا كان قانون الملكية الفكرية الفرنسى لم يقرر صراحة كون حق فنان الأداء الأدبى يتمتع بصفة التأبيد من عدمه فإنه كان صريحاً وواضحاً فى النص على جواز انتقاله للورثة وقد برر ذلك فى الفقرة الثالثة من المادة L.212-2 بحماية الأداء ذاته وحماية ذكرى المتوفى حيث نصت هذه الفقرة فى عجزها على أن انتقال هذا الحق يكون :

«Pour la protection de l'interpretation et de la mémoire du duffant».

وهكذا فإن الحق الأدبى لفنان الأداء ينتقل بالوفاة (١) تماماً كما هو الشأن بالنسبة للحق الأدبى للمؤلف (٢).

---

(1) Transmissible à causs de mort.

وفيما يتعلق بموقف المشرع المصرى فى هذا الشأن فإن المادة ١٥٥ من القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ قد قررت فى فقرتها الأولى أنه «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم ...».

وعلى هذا فإن النص على تمتع الخلف العام لفنان الأداء بالحق الأدبى يعنى أن هذا الحق ينتقل إليهم.

---

(2) A. Françon, Cours de la propriété littéraire et artistique et indistruelle, Cujas 1993, p. 243; A. Bertrand, Droit d'auteur et droits voisins, Dalloz 1999 n 412, p. 237

المبحث الثانى

سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء

المطلب الأول

مدى تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر

الأصل أنه يترتب على تمتع فنان الأداء بالحق الأدبى تمتعه بحق تقرير نشر أو إتاحة الأداء للجمهور بجانب المكنات الأخرى التى يتيحها الحق الأدبى لمن يتمتع به. وإذا كان الفقه يتفق على عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم Droit de rétrait et de فإن الأمر يختلف بشأن مدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر أو الإتاحة. وسنحاول فيما يلى بيان موقف الفقه والقضاء والتشريع فى هذا الشأن.

الفرع الأول

موقف القضــــــاء

فى المرحلة السابقة على صـدور قـانون ٣ يوليـو ١٩٨٥ لعب القضاء الفرنسى دوراً هاماً لا يمكن إغفالـه أو إنكـاره بصـدد حمايـة حقوق فنان الأداء لاسيما الحق الأدبى. ولا نبالغ حين نقرر أن بعض نصـوص قـانون ٣ يوليـو ١٩٨٥ لـم تكـن سـوى ترديـد لعبـارات القضاء([1]). وقد تبنى قانون الملكيـة الفكريـة الحـالى ذات النصـوص بما يعنى أن القضاء الفرنسى كان رائداً وهادياً للمشرع بشأن حقـوق فنان الأداء. وإذا كان القضاء فى هذه المرحلة قد اعترف بحـق فنـان الأداء فى حظر استخدام أدائه بـدون إذنـه([2]). فـإن التسـاؤل الخـاص بمدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر يظل قائماً وبمعنى آخر هـل الاعتراف لفنان الأداء بإمكانيـة منـع استخدام أدائـه فـى مجـالات لـم يصرح بها كتابة يمثل اعترافاً له بحق الإتاحة أو تقرير النشر. وممـا تجـدر الإشـارة إليـه فـى هذا الصـدد أن محكمـة نـانتير فـى حكمهـا الصــادر فــى ١٩٧٧/١٠/٢٥ قـد أشــارت إلــى مــا يســمى بحــق الاعتراض Le droit de s'opposer ولم تتحدث صراحـة عن حق تقرير النشر Le droit de divulgation.

([1]) راجع فى ذلك :

X. Davetat, J. Cl., précité, p. , n.

([2]) لعل أهم الأحكام الصادرة فى هذا الشأن: حكم محكمة النقض الفرنسية فى ١٩٦٤/١/٤ وحكم محكمة نانتير فى ١٩٧٧/١٠/٢٥.

وقد أسهمت محكمة استئناف باريس بجهد بارز وفى أحكام عديدة فى هذا الصدد ويمكننا أن نشير على سبيل المثال لحكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٨([1])، وكذا حكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٩([2]).

ومن مجمل ما أصدرته هذه المحكمة من أحكام نستطيع أن نستخلص أنها تعترف لفنان الأداء بحق تقرير النشر وترى هذه المحكمة أن فنان الأداء إذا سمح ببث فيلماً سينمائياً لمدة معينة فإن هذا لا يعنى إمكانية تجاوز المدة المحددة فى الإذن وبث الفيلم لمدة أطول من المتفق عليه.

وقد أكدت ذات المحكمة فى دعوى أخرى على أن الإذن الصادر من فنان الأداء والذى يقضى ببث الأداء لا يعنى إذناً بنسخه أو إتاحته للجمهور ([3]). وتضيف ذات المحكمة فى حكم آخر([4]) أن التصريح بإذاعة برنامج معين على إحدى المحطات لا يجيز إعادة بثه على محطة أخرى دون إذن كتابى من فنان الأداء إذ يلزم الحصول على هذا الإذن قبل البث الثانى بالإضافة إلى أداء مقابل مالى إضافى بمناسبة هذا البث الثانى. وحرى بالذكر أن هيئة الإذاعة

([1]) CA Paris, 4 ch., 18 déc. 1989: D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet.

([2]) CA Paris, 19 déc. 1989: RIDA 1990, n. 143, p. 215.

([3]) CA Pairs, 2 avril 1993: D

([4]) CA Paris, 16 jullet, 1992

قد استندت لتبرير البث الثانى إلى قرينة التنازل عن الحقوق لصالح منتج المصنفات السمعية البصرية ([1]).

وفى حكم آخر قررت محكمة استئناف باريس ([2]) أن الإذن بنقل المصنف للجمهور يجب أن يصدر من فنان الأداء ذاته وذلك أسوة بما هو متبع بشأن الإذن الصادر من المؤلف (L.121-2).

وفيما يتعلق بممارسة حق تقرير النشر فإن بعض الأحكام حتى فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ قد أقرت بحق فنان الأداء فى تقرير النشر كما أرست عدة مبادئ فى هذا الشأن. ولعل أهم هذه الأحكام هو الحكم الصادر فى دعوى

([1]) جدير بالذكر أن هذه الدعوى كانت تتعلق بشريط فيديو حول الحياة الباريسية La vie patisienne تم بثه على إحدى المحطات ثم أعيد بثه على محطة أخرى بدون إذن من فنان الأداء. أنظر فى نفس المعنى:

CA Paris, 15 jullet 1990: RIDA, 1990, n. 147, p. 315, E. Dertieux: Droit des artistes - interprètes mythe ou realité: Legipresse, 1991, n. 83, II, p. 55.

([2]) CA Paris, 16 juin 1993: D. 1994, p. 218, note B. Edelman.

وفى نفس المعنى :

Cass 1ère civ. 16 juillet 1992: D. 1993, p. 221, note X. Daverat.

(Maria Callas) (١) والتى تتلخص واقعاتها فى أن هذه المغنية قد سجلت على سبيل التجربة والاختبار لصوتها عدة تسجيلات فى مسرح الشانزليزيه إلا أن سكرتير عام المسرح قد قام بنشر بعض هذه التسجيلات لحسابه الخاص دون الرجوع إلى الفنانة ودون الحصول على إذن منها ورغم عدم رضاها عن هذه التسجيلات. وقد ترتب على قيام سكرتير المسرح بنشر هذه التسجيلات امتناع تلك الفنانة عن صعود المسرح حتى وفاتها فى ١٩٧٧/١٢/١٦. ومن خلال وقائع هذه الدعوى نجد أن هناك اعتداء على حق تقرير النشر وحق التثبت على دعامات ماديه وكذلك عدم احترام الحق فى الإذن.

وخلافاً للإتجاه السابق الذى يعترف لفنان الأداء بحق تقرير النشر أو إتاحة الأداء للجمهور فإن بعض الأحكام القضائية قد ذهبت إلى أن سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء تقتصر على الحق فى الإسم والصفة فقط. وقد قررت محكمة استئناف باريس فى حكمها الصادر فى ١٩٩٣/٦/١٦ أن إدراج فيلم إعلانى ضمن شريط فيديو دون إذن فنان الأداء لا يمثل اعتداء على حقه الأدبى طالما لم يذكر اسم هذا الفنان على أغلفة الشريط أو دعاماته المادية. وقد استندت المحكمة

---

(١) جدير بالذكر أن هناك دعاوى أخرى قررت فيها المحاكم الفرنسية ذات الحكم ومن أشهر ها دعوى Fronciend ودعوى Carole Lure وكذلك دعوى Léon Zitrone. وانظر دعوى Maria Callas .

TGI Paris, 19 mai, 1982, précite

أيضاً إلى أن هذا الفعل الذى لم يأذن به المؤدى لم يؤدى إلـى تشـويه الأداء.

والواقـع أن هـذا الحكـم قـد جانبـه الصـواب إذ يخلـط بيـن حـق تقرير النشر وبيـن حـق الإسم وحـق احـترام الأداء رغـم أنهـا تمثـل سلطات مسـتقله وقـد تكـون متعاقبـة زمنيـاً إذ يكـون حـق الإتاحـة أو تقرير النشر سابق زمنياً على حق احترام الاسم وحـق احـترام الأداء ذاته حيث لا يمكن بـث الأداء أو إتاحتـه للجمهور إلا بعد الحصـول على الإذن الكتابى بذلك من فنان الأداء إذ يعد هذا الإذن هو المظهـر الخارجى لقرار إتاحة الأداء أو نشره.

والواقع أن الأحكام الصادرة فى هذا الشأن لم تقدم موقفاً جازماً وواضحاً بشأن الاعتراف بحق تقريـر النشـر خاصـة بالنسـبة لـلأداء المستقبل. كما أن هذه الأحكام أسست حظـر نشـر بعـض الصـور أو الأصوات على أسس قانونية مختلفة منها ما يستند إلى نصوص العقد وأحكامه ومنها ما يعود لضرورة احترام النظام العام والآداب العامـة وعدم مخالفتهما بينما يعـود بعضهـا الآخـر لضـرورة احـترام حقـوق الشخصية وخاصة الحق فى الصورة وفى الصوت.

ويعتبر حكم محكمة باريس الصادر فى ١٩٨٢/٥/١٩ الصـادر فى دعوى Maria Callas أوضـح الأحكـام وأقربهـا إلـى الاعـتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر حيث بينت المحكمة أن مـن حـق فنـان الأداء أن يمنـع استخدام أدائه أو تمثيله كما أنه هو وحده الذى يستطيع

تحديد وسائل ومواعيد استغلال أدائه. ومـع تقديرنـا لهذا الحكم فإنـه يجب أن يفهم فى إطار احترام حقوق باقى المساهمين معه فى العمـل المراد إتاحته للجمهور.

الفرع الثانى

موقف الفقه من تمتع فنان الأداء

بحق تقرير النشر

ينقسم الفقه فى هذا الشأن إلى اتجاهين حيث يرى البعض أنه لا يمكن الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق على حين يرى جانب آخر عكس ذلك وبيان ذلك كما يلى :

أولاً: الاتجاه الأول : يذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أنه لا يمكن الاعتراف لفنان الأداء بحق الاتاحة أو تقرير النشر وذلك لعدم النص عليه صراحة فى المادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية فى الوقت الذى يحتاج الاعتراف لفنان الأداء بمثل هذا الحق نصاً صريحاً. والواقع أنه يوجد فارق كبير بين ما إذا كانت المشكلة تنحصر فى عدم النص صراحة على هذا الحق وبين تمتع فنان الأداء بهذا الحق من عدمه استناداً لأسباب موضوعية تبرر ذلك. نحن لا نرى من وجهة نظر أصحاب هذا الجانب ما يفيد وجود أسباب موضوعية تبرر حرمان فنان الأداء من هذا الحق([1]) سوى قرينة التنازل.

([1]) P - Y. Gautier: op. cit., n. 95, p. 146.

ويضيف هذا الجانب الفقهى ([١]) أن الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر أو حق إتاحة الأداء للجمهور يمثل وضعاً خطيراً إذ أن هذا الحق هو المدخل للأداء الذى يعد بدوره هو المدخل للمصنف وهو ما يهدد الحق الأدبى بل والمالى للمؤلف. ويرى هذا الجانب أيضاً أن من شأن إقرار هذا الحق لفنان الأداء أن يؤدى للتنازع بين مصالح وحقوق المؤلف مع مصالح وحقوق فنان الأداء ([٢]) وهو ما يقتضى ترجيح حقوق المؤلف بما يفضى بنا إلى القول بعدم تمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

ثانياً: الاتجاه الثانى: خلافاً للاتجاه السابق يرى جانب آخر من الفقه أنه إذا كان من المتفق عليه عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم فإن حق تقرير النشر يمكن استخلاصه ضمناً من خلال نص المادة L.212-3 ([٣]) الذى يعترف لفنان الأداء بحق استغلال الأداء أو تثبيته([٤]). وإذا قام فنان الأداء بالتعاقد على أن يكون أدائه أو

([١]) أنظر فى مجال الأداء الموسيقى :

P. Tafforeau, Thèse précité, n. 427, p. 378, H. Desbois: Le droit d'auteur en France, 3 éd., Dalloz 1978, n. 381, p. 470.

([٢]) ويجد هذا الترجيح مصدره فى نص المادة L.211-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى.

([٣]) تنص هذه المادة على أنه « ....».

([4]) Ch. Debbash et autres, op. cit., n. 1953, p. 589; CA Paris, 18 déc. 1989: D. 1991, somm. comm. p. 100, obs. C. Colombet; CA Paris, 11 mai 1994: D 1995, p 185, note J. Ravanas; CA Paris, 11 juin 1993: D 1994, p 218, note B. Dedlman.

تمثيله داخلاً ضمن مصنف سمعى بصرى Oeuvre audiovisuelle فإن ممارسة هذا الحق تتم عن طريق المخرج أو المنتج وفقاً لقرينة التنازل ما لم يتفق على إعطاء هذا الحق لفنان الأداء.

والواقع أن سبب عدم الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر يمكن أن يؤسس على أسباب عملية لا قانونية حيث أن فنان الأداء وأياً كانت أهمية عمله إنما يعمل عادة ضمن مجموعة كما فى الأفلام أو المسلسلات أو الحفلات الغنائية والمسرحيات وغير ذلك بما يفيد أن الأداء او التمثيل الذى قام به فنان الأداء لا يعدو أن يكون عنصراً من عناصر هذا العمل الفنى وبالتالى يكون من المستحيل عملاً إعطاء صاحب كل عنصر من عناصر العمل حق التصرف فيه بالكامل إذ يمثل ذلك إهداراً لحقوق باقى المشاركين معه. ولاشك أن الحل الأمثل فى مثل هذه الحالة هو إعطاء حق تقرير النشر لمن يمثل كل المشاركين فى العمل وهو المنتج وهو ما قرره المشرع بمقتضى قرينة التنازل. وعلى ذلك فإنه إذا انفرد فنان الأداء بالأداء أو التمثيل وقام بإنتاجه فإنه يتمتع بلا منازع بالحق فى الإتاحة أو تقرير النشر على أن هذا الأمر قليل الحدوث عملاً.

ومن الفقه المؤيد لتمتع فنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر نجد P. Tafforeau [1] الذى يرى أنه وإن كان قانون الملكية الفكرية لم يقرر حق تقرير النشر بصورة قاطعة وصريحة فإنه يمكن استخلاص هذا الحق من خلال نص المادة L. 212-3 التى تتضمن فقرتها الأولى بصورة ضمنية عناصر حق تقرير النشر حين نصت على أن:

"Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète la fixation de sa préstation, sa reproduction et sa communication au public; ainsi que toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation ....".

فإذا كان حق تقرير النشر يتمثل فى التصرف الذى عن طريقه يتم الإعلان عن رغبة أو بالأحرى عن قرار فنان الأداء الخاص بإتاحة أدائه للجمهور سواء عن طريق وسيلة محددة أو بكافة الوسائل الممكنة فإن توصيل الأداء للجمهور هو المظهر المادى لاستخدام حق الإتاحة أو تقرير النشر ووضعه موضع التنفيذ. ولا شك أن القرار المعنوى أو الداخلى الذى يتخذه فنان الأداء بشأن الكشف عن الأداء أو التمثيل يسبق الفعل المادى اللازم لإتاحته للجمهور. وبمعنى آخر فإن ميلاد الحق المالى يظل مشروطاً ومرتبطاً بممارسة الحق الأدبى وقد يكون وصول المصنف للجمهور

---

(1) Thèse précitée, n. 485, p. 421.

وانظر بالنسبة لارتباط الحق المالى للمؤلف بممارسة حق تقرير النشر:

A. et H. - J. Lucas: op. cit., n.320 et s , p. 306 et s.

معاصرا أو لاحقاً على القرار النهائى بالإتاحة أو تقرير النشر أو سابقاً عليه كما لو أتاح المؤلف أو فنان الأداء المصنف أو الأداء للجمهور للتعرف على رد فعله حتى يتعرف على ما يلزم القيام به من تعديلات أو إضافات على أثر انطباع الجمهور خاصة فى مجال الرسم والموسيقى والغناء. ويعنى ذلك أن فنان الأداء يستخدم حقه فى تقرير النشر تحت شرط معين وهو رضاء الجمهور وحسن استقباله للأداء أو التمثيل أو المصنف الذى يتضمنه. وينتهى هذا الجانب الفقهى إلى أنه إذا كان من الممكن الفصل بوضوح بين قرار المؤلف الخاص بإتاحة مصنفه أو الكشف عنه وقراره بالاستغلال المالى له فإن الأمر لا يكون بذات البساطة فيما يتعلق بقرارات فنان الأداء بسبب طبيعة عمله وعدم انفراده بإنجاز المصنف.

ويرى بعض الفقه أن توقيع فنان الأداء على عقد الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل يتضمن فى طياته تفويضاً للمنتج وهو ما يسمى بقرينة التنازل خاصة فى المصنفات السمعية البصرية ([1]). وحرى بالذكر أن بعض فنانو الأداء قد نجحوا فى الالتفاف حول عدم الاعتراف لهم بحق تقرير النشر عن طريق استخدام حق احترام الاسم. ومفاد ذلك أن فنان الأداء يمكنه الاعتراض على بعض المشاهد أو الفقرات التى قام بتصويرها مثلاً قبل وصوله لمرحلة

([1]) راجع فى ذلك د/ محمد السعيد رشدى: المرجع السابق، ص٦٦٣.

الشهرة والتى تتسم بالطابع الإباحى أو الجنسى. ولا شك أن عدم استجابة المنتج لمثل هذا الاعتراض يمثل تعسفاً غير مبرر ([١]).

وقد ذهبت بعض الأحكام القضائية إلى عدم السماح لإحدى الممثلات بمنع نشر مشاهد معنية لها فى فيلم إباحى أو جنسى([٢]).

وفى مجال المصنفات الموسيقية يرى بعض الفقه ([٣]) أن فنان الأداء لا يتمتع بشأنها بحق السحب والندم أو بحق تقرير النشر خاصة فى مجال الأداء الموسيقى بسبب طبيعة هذا الأداء إذ يترتب على الاعتراف لفنان الأداء بهذه الحقوق الإضرار بمصالح وحقوق مؤلف الشطر الموسيقى ومؤلف النص الأدبى إذ أن المصنف يمكن أن يسحب من التداول على غير إرادتهم.

([١]) د/ محمد السعيد رشدى : المقالة السابقة ، ص ٦٦٣.

- Cass. 1ére civ. 3 mars 1982: G.P. 1982-II- Pano. Juris p., p.249.

([٢]) أنظر على سبيل المثال :

- TGI Pairs, réf., 8 mars 1986: D. 1987, somm., p. 367, obs. T. Hassler.

([٣]) أنظر على سبيل المثال :

- P. Tafforeau, Thèse précitée, n. 427, p. 378; CA Paris, 6 nov 1984: D. 1985, Jurisp., p. 187, note T. Hassler

الفرع الثالث

طبيعة حق تقرير النشر أو الإتاحة

نحاول من خلال هذا الفرع بيان ما إذا كان حق تقرير النشر يعد من سلطات الحق الأدبى أم الحق المالى لفنان الأداء. ويرجع ذلك التساؤل إلى أن فنان الأداء يمكنه استخدام حق الإذن أو الترخيص Droit d'autorisation وفقاً للمادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية وذلك لتحقيق ذات النتائج التى تنتج عن الاعتراف له بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

والواقع أن ممارسة حق تقرير النشر أو إتاحة الأداء للجمهور من جانب فنان الأداء يشتمل على جوانب أدبية وأخرى مالية أى أنه حقاً مختلطاً. ويمكن تبرير ذلك القول على أساس أن فنان الأداء لن يرضى عن إتاحة الأداء أو التمثيل إلا إذا كان قانعاً من الناحية المالية وراضياً عن حالة المصنف التى سيصل بها إلى الجمهور([1]). وإذا كان المشرع قد أورد حق الإذن بالنسبة لفنان الأداء فى مادتين مستقلتين هما المادة L.212-2 و L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى والمادة من قانون الملكية الفكرية المصرى كما أورد حق تقرير النشر بالنسبة للمؤلف أو فنان الأداء فى نصوص أخرى إلا أن الرابطة بين السلطات أو المكنات ذات الطابع

([1]) X. Daverat, J. Cl. , précité, n. 27, p. 6.

الأدبى ونظيرتها ذات الطابع المالى وثيقة ([1]). ولعل هذه الرابطة هى التى تبرر ربط المادة L.212-3 بين ممارسة حق تقرير النشر وحق الإذن بحيث يفيد ذات النص تمتع فنان الأداء بكلا الحقين.

ويجدر بنا أن نشير إلى أنه إذا كان حق المؤلف فى إتاحة مصنفه أو تقرير نشره يتم النظر إليه على أساس أنه من سلطات أو مكنات الحق الأدبى فإنه ينظر إلى حق الإذن أو التصريح الذى يتمتع به فنان الأداء على أنه من مكنات الحق المالى على أساس الطبيعة الغالبة له وهو ما لا يمنع اعتراف النص الذى يقرر حق الإذن بحق الإتاحة أو تقرير النشر أيضاً. ولا يعتبر ذلك القول جديداً على المشرع الفرنسى حيث كان قانون حق المؤلف السابق الصادر فى ١٩٥٧/٣/١١ يجمع الحقوق المالية والأدبية للمؤلف فى نص واحد.

([1]) X. Daverat, J. Cl. , précité, n. 27, p. 6.

الغصن الأول

أثر صياغة المادة (L. 132-3) على الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر فى فرنسا

الواقع أن إثارة التساؤل حول مدى تمتع فنان الأداء بحق تقرير النشر أو حق الإتاحة يرجع إلى صياغة المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى الذى لم يسلك ذات النهج الذى سارت عليه النصوص التى تتعلق بحقوق المؤلف إذ أن هذه النصوص قد خصصت نصاً مستقلاً للحق المالى وآخر للحق الأدبى وهو ما لم يفعله المشرع بالنسبة لفنان الأداء. فعلى حين خصصت المادة L.121-2([1]) لتنظيم حق المؤلف فى إتاحة مصنفه أو تقرير نشره لم يفعل المشرع ذلك بالنسبة لفنان الأداء حيث عنيت المادة L.212-3 ببيان العمليات التى تخضع للإذن الكتابى من جانب فنان الأداء وذلك نظير مقابل مالى بصدد كل استعمال جديد للأداء أو التمثيل ([2]) ويجب أن نقرر أن جمع حق الإتاحة أو تقرير النشر وحق الإذن المرتبط بالاستغلال المالى للأداء أو التمثيل دون أن يستخدم المشرع لفظ حق تقرير النشر أو الإتاحة أو البث (divulgation) صراحة جعل من البحث فى خصائص وسلطات الحق الأدبى لفنان الأداء

([1]) تنص هذه المادة على أن :

"L'auteur seul a le droit de divulger son oeuvre".

([2]) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 30, p. 7.

أمراً شاقاً. ولعل هذا هو ما حدا ببعض الفقه إلى الحديث عن حق التثبيت Droit de fixation ([1]) وليس حق الاتاحة.

ويبدو تأثير صياغة ومضمون المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى على الاعتراف بحق الإتاحة أو تقرير النشر من حيث أن هذه المادة قد تعرضت لبيان كيفية تحديد المقابل المالى لفنان الأداء وهو ما يبرر الاعتقاد بأن هذا النص يطغى عليه تنظيم الحق المالى لفنان الأداء. على أن استلزام الإذن الكتابى من فنان الأداء يضفى على هذا النص قدراً من الجانب الأدبى. والواقع أن الصياغة الحالية للنص تجعل من الإذن الكتابى الصادر من فنان الأداء مجرد إجراء شكلى لازم للاستغلال المالى للأداء أكثر من كونه مظهراً لحق الإتاحة أو حق تقرير النشر الذى يعد أحد سلطات الحق الأدبى. ولا شك أن هذا المنطق هو ما يتفق مع المعنى العام للتنظيم التشريعى الخاص بحقوق فنان الأداء وصياغة النصوص الخاصة بذلك ([2]).

([1]) أنظر على سبيل المثال :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., p. 205 ets.

([2]) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 31, p. 7.

ويذهـــب بعض الفقــه ([1]) إلـى أنـه يمكن استخلاص حـق تقـــرير النشــر أو حق الإتاحـة بصـورة ضمنيـة مـن خـلال نـص المادة L. 212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسـى وينتهـى أنصـار هذا الجانب الفقهى إلى أن فنان الأداء يتمتع بسلطات أو مكنات تعادل تلك التـى يتمتـع بهـا المؤلـف حتـى وإن اختلفت المسميات أو تبـاين التنظيم التشريعى لحقوق كل منهما.

وعلى خلاف الاتجـاه السـابق يـرى بعض الفقـه أن حـق فنـان الأداء فى إتاحة أدائه أو تمثيلـه للجمهور أو تقرير نشره ليس حقـاً مؤكداً حيث لـم يعترف بـه المشـرع صراحـة ولـو أراد المشـرع أن يمنحه لفنان الأداء لنص على ذلك بصورة واضحة([2]).

والواقع أن نص المادة السابعة مـن اتفاقيـة رومـا لسنة ١٩٦١ شأنها شـأن المـادة L. 212-3 يكتنفهـا بعض الغموض بشـأن بيانهـا لمـدىً إمكانيـة تمتـع فنـان الأداء بحـق تقريـر النشـر إذ تقرر المــادة السابعة سالفة الذكر أن فنان الأداء يمكنه أن يضع العقبات فى سـبيل نشر الأداء أو التمثيل إذا تم استغلاله أو تثبيته بدون إذنه. وهذا الـذى تقرره تلك المادة يتعلق بالعراقيل التى يمكـن أن يضعهـا فنـان الأداء أمام الاستغلال المالى لتمثيله أو أدائه دون أن تتحـدث صراحـة عن

([1]) أنظر على سبيل المثال :
R. Plaisant, J. Cl., précité, n. 54, Daniel Bécourt, op. cit., n. 63.

([2]) راجع فى ذلك :
X. Daverat , J. Cl., précité, n. 32, p. 7.

إمكانية مبادرته منفرداً أو بالاتفاق مع ذوى الشأن بتقرير نشر الأداء أو إتاحته للجمهور.

وقد أدت تلك الصياغة التى انتهجتها اتفاقية روما إلى القول بأنها قد أغفلت الحق الأدبى لفنان الأداء وأن المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى أقرب لإقرار الحق الأدبى وأكثر ميلاً إليه من اتفاقية روما التى أهدرته تماماً ([1]). ويضيف هذا الجانب الفقهى أنه يحب البحث عن القاسم المشترك بين الحق الأدبى والحق فى الإذن والذى يمثل بدوره قاسماً مشتركاً بين حق فنان الأداء الأدبى وحقه المالى وتؤيد محكمة النقض الفرنسية ذلك الاتجاه فى بعض أحكامها ([2]).

والواقع أن حق تقرير النشر باعتباره الوجه الأدبى للحق فى الإذن يجد تطبيقه بوضوح حين نكون بصدد أداء يتم بصفة مجانية كما لو أدى مطرب أغنية فى مناسبة معينة أو كمقدمة لأحد المسلسلات على سبيل التبرع إذ فى هذه الحالة ينتفى عندئذ الجانب المالى لحق الإذن ويبقى جانبه الأدبى ([3]). وقد أكد القضاء الفرنسى

([1]) X. Daverat , J. Cl., précité, n. 33, p. 7.

([2]) X. Daverat , La Totemisation du droit moral, à propos d'un arrêt de la coure de cassation du 28 mai 1991, Petites Affiches, 14 fév. 1993, p. 15; cass. civ., 28 mai 1991, D. 1993, p. 197, note J. Raymond.

([3]) T. civ. seine, 9 nov. 1937, Le droit d'auteur, 1938, p. 107, فى نفس المعنى cass. civ., 1ère sect., 4 janv. 1964, D. 1964, p.

فى هذا الشأن علـى أن الممثلـة أو المطربـة إذا قـامت بتصويـر عـدة مشاهد كعارضة أزيـاء فإنـه لا يجـوز إدراج هـذه المشـاهد فـى أحـد الأفلام الإباحية بدون إذنها.

321, note ph. pluqette; Roberet Badenter, Le droit de l'artiste sur son intérpreation (L'arret Furtwaengler, J.C.P. 1964-I-1884; Paris 1ère ch., 2 juin 1947, G.P. 1947-II- p. 91.

الغصن الثانى
أثر قرينة التنازل على حق فنان الأداء
فى تقرير النشر

تبدو صعوبة الاعتراف لفنان الأداء بحق تقرير النشر من حيث أن عمله عادة يكون مشتركاً مع عدة أعمال أخرى كعمل المؤلف والمخرج والمنتج وباقى فنانوا الأداء كما لو تمثل الأداء فى أغنية فى حفل موسيقى أو مشاهد فى فيلم أو مسلسل أو مسرحية. وفى مثل هذه الأعمال لا يكون من العدل أن يستقل فنان الأداء بتحديد مصير الفيلم أو المسلسل مهدراً حقوق باقى المشاركين فى هذا العمل بصورة أو بأخرى ومن هنا تبرز أهمية قرينة التنازل ([1]) التى نصت عليها المادة L.212-4 والتى تجد تطبيقها عند إبرام فنان الأداء لعقد المشاركة فى إنجاز مصنف سمعى بصرى oeuvre audiovisuelle. وبموجب هذه القرينة فإن توقيع فنان الأداء على العقد الخاص بإنجاز المصنف السمعى البصرى يعد فى ذات الوقت تنازلاً عن حقه فى الاستغلال المالى للمصنف لصالح المنتج. ولايعنى ذلك أن من حق المنتج استناداً إلى هذه القرينة أن يقوم باستغلال الأداء أو المصنف السمعى البصرى بصورة مطلقة بل عليه أن يحترم نطاق قرينة التنازل وحدودها بحيث يرجع إلى فنان الأداء فى كل مرة يترتب على استغلال المصنف فيها الخروج عن

([1]) Présomption de cession.

نطاق تلك القرينة. وقد أكدت محكمة باريس على ذلك فى عدة أحكام لها منها حكمها الصادر فى ١٩٨٩/١٢/١٨([1]) حيث قررت أن إطالة مدة الفيلم لا يعتبر وسيلة جديدة للنشر بل يعد استعمالاً جديداً له. وفى تلك الدعوى كان العقد بين المنتج وفنان الأداء يقضى بأن تكون مدة عرض الفيلم ١١٣ دقيقة فى حين قام المنتج بعرضه لمدة ١٨٦ دقيقة. وقد انتهت المحكمة إلى أن ذلك يعد خروجاً عن نطاق قرينة التنازل أو بمعنى آخر تجاوزاً لنطاق الحق فى الإذن فى جانبه الأدبى (تقرير النشر)([2]).

([1]) Paris, 18 déc. 1989, Précité .

([2]) Tafforeau , Thèse précitée, p. 453.

الغصن الثالث

حق تقرير النشر والقوة الملزمة للعقد

أشرنا سلفاً إلى أن فنان الأداء يساهم مع غيره في إنجاز عمل متكامل بحيث لا يجدى إتاحة أو نشر عمل كل مشارك على حدة بل يجب أن يبث العمل كوحدة متكاملة. وقد سبق أن بينا أيضاً أنه ليس من المنطق أن نسمح لأحد فنانى الأداء أن يعوق نشر المصنف مهدراً حقوق باقى أصحاب الحق على هذا المصنف. على أن التساؤل يمكن أن يثار بطريقة أخرى حول مدى جواز امتناع فنان الأداء عن إتمام عمله المتفق عليه استناداً لحقه فى الإتاحة أو تقرير النشر. وبصيغة أخرى هل يمكن للمطرب أن يمتنع عن أداء الأغنية المتفق على إدراجها فى فيلم معين بدعوى عدم ملائمة الديكور أو الملابس أو عدم اتفاق أسلوب المخرج مع تصور هذا المطرب الذهبى لأداء الفيلم؟

الواقع أن قانون الملكية الفكرية لم يقدم إجابة واضحة لمثل هذه التساؤلات بما يجعلنا نبحث عنها عن طريق القياس على أحكام حق المؤلف ([1]) مع تسليمنا بما بين كل منهما من تفاوت. وإذا كان من حق المؤلف أن يمتنع عن تسليم المصنف إذا كان لم يصل بعد إلى الشكل الذى يرضيه أو كان من شأن نشر هذا المصنف بالشكل

([1]) P. Tafforeau, Thèse précité, n. 536, p. 460.

الراهن الإضرار بسمعة المؤلف الأدبية والتأثير سلباً على رصيده لدى الجمهور، فإننا إذا حاولنا أن نطبق ذات المفهوم والمنطق لصالح فنان الأداء فإنه سيضطر لدفع تعويض ينوء به كاهله وهو ما يجعل من حق تقرير النشر بالنسبة لفنان الأداء - خاصة الشباب - أمر مستحيل عملاً بحيث يصبح حتى مع التسليم به مجرد حق بلا مضمون أو تطبيق فعلى.

وإذا حاولنا بيان موقف فنان الأداء فى هذه الحالة فإننا يجب أن نسلم بأنه ليس من حقه التدخل فى عمل المخرج أو مهندس الإضاءة أو الديكور على أنه إذا قام أحد هؤلاء مثلاً بوضع فنان الأداء فى موقف يسئ لسمعته الأدبية من حيث الملابس أو الكلمات أو غير ذلك فإن لفنان الأداء أن يمتنع عن تنفيذ أدائه ولا يعد متعسفاً فى هذه الحالة، إذ لا يعقل إجباره على الإساءة لنفسه ولسمعته الفنية.

الغصن الرابع
حق فنان الأداء فى الرقابة على وسائل إتاحة أدائه للجمهور

نحاول من خلال هذا الغصن البحث عن مدى أحقية فنان الأداء فى أن يراقب وسائل نشر الأداء أو التمثيل سواء من حيث نوع الوسيلة أو مدة النشر أو أغلفة الدعامات المادية التى يتم تثبيت الأداء عليها كشرائط الكاسيت أو شرائط الفيديو أو اسطوانات الـ CD أو DVD أو غير ذلك من الدعامات. والواقع أن القضاء الفرنسى حتى فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ وقانون الملكية الفكرية الحالى قد أقر بحق فنان الأداء فى الرقابة على وسائل إتاحة الأداء أو نشره للجمهور بحيث يمكنه الاعتراض على كل ما من شأنه الإساءة إليه. وتطبيقاً لذلك قضت محكمة باريس([1]) بأنه يحق للمغنية أن تعترض على نشر بعض أغنياتها فى شريط خاص بالأطفال إذا كانت أغلفة الشرائط مصممة وموجهة لجمهور الشباب([2]). ومن جانبنا نعتقد أن هناك فارق كبير بين حق تقرير النشر وحق مراقبة أسلوب أو وسيلة نشر الأداء: فالحق الأول يباشره فنان الأداء قبل البدء فى إجراءات وعمليات النشر أو

([1]) Paris 5 juillet 1978, RIDA, 1978 n. 98, p. 87.

([2]) كانت الدعوى تتعلق باعتراض المغنية على نشر أغنيتها بعنوان Egrillarde لأن أغلفة الشرائط (La pochette) لم تكن تتفق مع رغباتها.

الإتاحة. أما الحق الآخر، فإن فنان الأداء يمارسه في المرحلة اللاحقة على ذلك والسابقة مباشرة على الخروج النهائي للأداء إلى الجمهور أي قبل أن تصل نسخ الأداء أو المصنف الذي يتضمنه للجمهور بصورة نهائية وفي شكلها الأخير. ومما سبق فإننا نعتقد أن الاعتراف لفنان الأداء بحق مراقبة أساليب ووسائل الإتاحة أو النشر لا يفيد في حد ذاته الاعتراف لفنان الأداء بحق الإتاحة أو تقرير النشر.

ويجب أيضاً ألا نخلط بين حق فنان الأداء في الرقابة على وسائل النشر وأساليبه وبين حقه في اختيار الأعمال وأسلوب أدائها. وقد قررت محكمة السين المدنية [1] بالنسبة لهذا الحق الأخير أن من حق فنان الأداء أن يظهر في الأفلام والشخصيات التي يراها متناسبة مع قدراته الفنية ومصالحه المهنية.

وتجدر الإشارة إلى أن حق المؤدي أو الممثل في الرقابة على أساليب أو وسائل الإتاحة أو النشر يراد به تمكينه من التأكد من عدم خروج المخرج أو المنتج على نطاق الحق في الإذن وحدوده أو على الأقل عن نطاق قرينة التنازل.

---

(1) T. civ., Seine, 19 fév. 1955, aff. Franciend, precitée.

المطلب الثانى

مدى تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم

فى المرحلة السابقة على صدور قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ كانت بعض الأحكام القضائية ([1]) تعترف لفنان الأداء بحق السحب والندم وإن كان ذلك بشكل غير مباشر أحياناً. على أن قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ومن بعده قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد صمتا فى هذا الشأن. وقد سلك قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ ذات المسلك من حيث عدم النص على منح أو منع فنان الأداء حق السحب والندم.

وقد استنبط الفقه وبعض أحكام القضاء ([2]) من صمت المشرع وعدم إقراره صراحة لحق فنان الأداء فى السحب والندم أنه لا يتمتع بهذا الحق الذى يمثل حقاً غير مألوفاً فى النظرية العامة للالتزامات وبالتالى يحتاج الاعتراف به نصاً صريحاً يقرره ويحدد ضوابطه وهو ما حدث بشأن المؤلف حيث اعترف له المشرع بذلك الحق

([1]) انظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 14 mai 1974, D. 1974, p. 766, note R. Lindon.

([2]) انظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 7 mai 1986, D. 1987, somm. comm. p. 367, obs. T.Hassler.

CA Pairs, 6 nov. 1984, D. 1985, Jurisp., p. 187, note T. Hassler.

وأحاطه بالعديد من الضوابط والقيود التى تمنع المؤلف من التعسف فى استخدامه ([1]).

والواقع أن البحث فى شروط ممارسة المؤلف لحقه فى السحب والندم يؤدى بنا للقول بصعوبة الاعتراف به لفنان الأداء.

ويرى بعض الفقه ([2]) أن فنان الأداء يتمتع بحق أدبى قريب من ذلك الذى يتمتع به المؤلف ولا يتطابق معه ويبرز هذا التباين من حيث عدم تمتع فنان الأداء بحق السحب والندم. ونحن نعتقد أن عدم الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق لايرجع لاعتبارات قانونية بل يبرر على أسس عملية ومالية حيث لا يستطيع فنان الأداء دفع التعويض العادل فى حالة تقرير سحب الأداء أو تعديله وحتى فى الحالات النادرة التى يستطيع فيها فنان الأداء دفع هذا التعويض فإن هناك خطراً يرتبط بإمكانية تعسفه فى استخدام هذا الحق إضراراً بمصالح وحقوق باقى فنانو الأداء أو المنتج والمؤلف الذين ساهموا فى إنجاز المصنف السمعى البصرى الذى يتضمن الأداء أو التمثيل محل السحب أو الندم.

([1]) راجع المادة L. من قانون الملكية الفكرية الفرنسى والمادة من قانون الملكية الفكرية المصرى.

([2]) A. Bertrand , op. cit., n. 3. 512, p. 901.

وعلى ذلك فإنه يمكن السماح لفنان الأداء أن يعلن عن عدم رضاه عن الأداء أو التمثيل بوسيلة أو بأخرى بحيث لا يؤثر بشكل جسيم على توزيع الفيلم الذى شارك فيه مثلاً أو الشريط أو الألبوم الغنائى.

المطلب الثالث

الحق فى احترام الاسم والصفة

يتمتع فنان الأداء بحق مماثل لحق المؤلف فى احترام اسمه وصفته وهو ما يعنى ضرورة ذكر اسم فنان الأداء على دعامات المصنف الذى يتضمن الأداء أو التمثيل وكذا على أوراق الدعاية والإعلان الخاصة به أياً كان نوع الدعاية ووسيلتها. ولايكفى ذكر اسم فنان الأداء فقط بل يجب بيان صفته أيضاً كفنان أداء بحيث لا يترتب على إغفال ذكر تلك الصفة اللبس لدى الجمهور خاصة فى الوقت الحالى حيث أصبح الشخص الواحد يقوم بعدة أعمال كالتأليف والتمثيل والإخراج فى ذات المصنف أو التأليف والتلحين والغناء فى ذات العمل أيضاً بالإضافة لإمكانية الاستعانة ببعض الفنيين فى بعض المشاهد وهو ما يجعل ذكر صفة فنان الأداء أمراً لازماً وجوهرياً.

ولبيان الأحكام الخاصة بالحق فى احترام الإسم والصفة نرى تقسيم هذا المطلب إلى الفروع التالية.

الفرع الأول

أحكام الحق فى احترام الإسم

يمثل الحق فى احترام الإسم أهمية بالغة بالنسبة لفنان الأداء حيث يعد الوسيلة التى يعرف بها الجمهور صاحب الأداء والذى من خلاله يصل فنان الأداء للشهرة ويحظى برصيد فنى لدى الجمهور. وفيما يتعلق بكيفية ذكر الاسم ومكانه فإنه يمكن الرجوع لأحكام العقد أو للأعراف المهنية السليمة (١).

وإذا كان ذكر إسم فنان الأداء بالطريقة المناسبة وفى المكان اللائق يمثل الوجه الإيجابى لحق احترام الإسم فإن لهذا الحق جانب سلبى أيضاً يتمثل فى حق فنان الأداء فى عدم ذكر اسمه على أداء لم يشارك فى إنجازه وهو ما يسمى L'attribution inéxact. وترجع خطورة مثل هذا التصرف من جانب المنتج مثلاً لأن من شأنه أن يثير الخلط واللبس فى أذهان الجمهور ويؤدى للإضرار بمصالح فنان الأداء إذا ذكر اسمه على أداء غير لائق رغم أنه لم يشارك فيه أصلاً. وقد أيد القضاء الفرنسى ذلك حيث قررت بعض المحاكم(٢) أنه إذا قامت وكالة للدعاية والإعلان باستخدام صوت أحد الهواة فى

---

(1) Les usages honnêtes de la profession.

(٢) انظر على سبيل المثال :
Paris, 3 déc. 1975, RIDA avril 1976, p. 149; T. Civ. Seine, 19 Fév. 1955, J.C.P. éd. G., 1955-II- 8678, obs. R. Plaisant.

إعداد إعلاناتها على اعتبار أنه قريب من صوت نجم أو ممثل شهير فإن من حق هذا الأخير الدفاع عن اسمه حتى لا يعتقد الجمهور أن هذا الممثل هو الذى أدى هذا الإعلان خاصة إذا كان فى ذلك الاعلان ما يسئ إلى الممثل أو يعتبر مساساً بسمعته الأدبية والفنية.

وتجدر الإشارة إلى أنه بالنسبة للمصنفات السينمائية فإن الإشارة إلى أسماء وصفات فنانوا الأداء المشاركين فيها تتميز بنظام خاص حيث لا يمكن ذكر أسماء وصفات جميع المشاركين فى إنجاز الفيلم السينمائى بل يكتفى بذكر عنوان الفيلم وأسماء الأبطال الأساسيين القادرين على جذب الجمهور لمشاهدة الفيلم وهم من يطلق عليهم مجازا (نجوم الشباك) مع بث عدة مشاهد من الفيلم أو المسرحية لجذب انتباه الجمهور وحثه على المشاهدة الكاملة للمصنف. ولاشك أن اتباع هذا الأسلوب فى الدعاية يقوم على اعتبارات مالية ويهدر الاعتبارات القانونية وهو ما جعل بعض الفقه يراه أمراً منتقداً([1]).

وفيما يتعلق بحالة تعدد المشاركين فى الأداء وأثر هذا التعدد على ممارسة الحق فى الإسم الذى يتمتع به كل منهم. فإنه يجب أن نسلم بداءة بأن معظم الأعمال الفنية والأدبية باتت تحتاج لمشاركة أكثر من فنان أداء كما هو الشأن فى الأفلام والمسلسلات والحفلات الغنائية والمسرحيات. والواقع أنه يجب فى مثل هذه الحالة ذكر اسم

([1]) A. Berenboom, op. cit., p. 284.

جميع المشاركين فى العمل وصفاتهم سواء على أغلفة الدعامات التى يتم تثبيت المصنف عليها كشرائط الفيديو أو الكاسيت مع ذكر صفة كل منهم وطبيعة دوره. فإذا شارك أحد كبار الفنانين فى تقديم حفل غنائى دون أن يتعدى دوره مجرد التقديم فإنه يلزم بيان صفته كمقدم للحفل أو ضيف شرف لأن هذا يمنع وقوع الجمهور فى اللبس كما أنه يتفق مع حق فنان الأداء فى احترام اسمه وصفته (١).

وكما أشرنا سلفاً فإن الحق فى الاسم يمثل أهمية قصوى بالنسبة لفنان الأداء الذى يعيش عادة على دخله من التمثيل والأداء إذ يتمكن فنان الأداء من خلال ذكر اسمه على أعماله أن يتميز عن نظرائه خاصة الذين يشاركونه فى ذات العمل الفنى. ويرى بعض الفقه أن اسم فنان الأداء بالنسبة للجمهور هو وسيلة للجذب والشهرة وهو يتفق فى ذلك مع الماركة أو العلامة الصناعية التى تجتذب المستهلك نحو منتج معين أكثر من غيره (٢).

ويشتمل حق الاسم كما نوهنا سلفا على شقين الأول هو حق ذكر الاسم على الأداء أو التمثيل بالأسلوب اللائق وفى المكان المناسب أما الشق الثانى فيتمثل فى حق احترام الاسم. ولا شك أن الاهتمام بحق الاسم يرجع إلى أنه حق لازم لممارسة فنان الأداء أو

---

(1) P. Tafforeau, Thèse précité,. n. 454, p. 402.

(2) J. M. Guguen, Thése préctié, tom. I, p. 201.

المؤلف لمهنته على الوجه الصحيح ([1]). فلا شك أن الشهرة لا تتحقق إلا من خلال تردد اسم فنان الأداء لدى الجمهور من خلال ذكر اسمه على كل أداء أو تمثيل قام به.

وتجدر الإشارة إلى أن أحكام مجلس الدولة الفرنسى وكذا المحاكم العادية تقر بحق فنان الأداء فى الاسم والصفة وذلك حتى قبل التنظيم التشريعى لهذا الحق. وتطبيقاً لذلك فإن مجلس الدولة قد أكد على حق الأبوة أو الحق فى الاسم فى حكمه الصادر فى ١٩٣١/١١/٢٠([2]). كما أكدت محكمة استئناف باريس ايضاً فى العديد من أحكامها السابقة على قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ وقانون الملكية الفكرية الحالى على حق فنان الأداء (قائد الأوركستر) فى الاعتراض على ذكر اسمه على الأداء بدون موافقته ([3]).

([1]) J. M. Guguen, Thése préctié, p. 201.

حيث يشير سيادته إلى أن :

"Le droit à la paternite de l'oeuvre, ou de la prestation, est un attribut indispensable à l'exercice correct de la proffession d'artiste et de celle d'auteur".

([2]) CE 20 nov. 1931, S. 1937-2- p. 62.

([3]) أنظر على سبيل المثال :

CA Paris référés 25 mai 1955, J.C.P. 1955-2- 8806; CA Paris, 31 fév. 1957, G.P. 1957-1- 265; Cass. civ. 4 janv. 1964,L aff. Wilhelm Furtaanglere; T. civ. Seine 19 déc. 1953, S. 1954-2- 94.

وانظر فى التعليق على هذه الأحكام :

H. Desbois, RTD. com. 1957, p. 653 ets.

الفرع الثانى

حق استخدام اسم مستعار

قد تتوافر بعض المبررات التى تدفع فنان الأداء لاستخدام اسم مستعار([1]) وعدم الكشف عن اسمه الحقيقى. ومن هذه الاعتبارات أن يخفى فنان الأداء أو الممثل اسمه وشخصيته الحقيقية حتى يتعرف على رد فعل الجمهور نحو ما أنجزه من أعمال فنيه بحيث إذا كان الفعل إيجابياً بادر بالاعلان عن اسمه الحقيقى فى كافة أعماله التالية. وقد يرجع إخفاء فنان الأداء لإسمه إلى اعتبارات سياسية أو عائلية أو مهنية وفى كل هذه الحالات يلتزم الكافة باحترام هذا الإسم المستعار وعدم الكشف عن الإسم الحقيقى بدون موافقة صاحبه.

([1]) ويقصد بالاسم المستعار ذلك الاسم المختلق الذى يختاره المؤلف (أو فنان الأداء) من أجل نسبه المصنف (أو الأداء) إليه دون الكشف عن هويته الحقيقية .

Pseudonyme, mom fictif choisi par un auteur pour révindiquer la paternité de l'oeuvre sans rélévér sa veritable identité, Glossair Wipo., p. 203.

الغصن الأول

موقف القضاء من حماية الإسم المستعار

يرجع الفضل للقضاء الفرنسى فى توفير الحماية للحق فى الاسم سواء استخدم فنان الأداء أو المؤلف إسمه الحقيقى أو الإسم المستعار وترى محكمة السين المدنية ([1])أن الإسم المستعار هو أحد عناصر شخصية الفنان الذى يستخدمه. على أن القضاء الفرنسى قد وضع الضوابط اللازمة لاحترام الاسم المستعار حيث يلزم ألا يكون مخالفاً للنظام العام أو الآداب العامة. فإذا استوفى الإسم المستعار ذلك الشرط وكان لا يمثل اعتداءاً على حقوق الآخرين فإنه يكون جديراً بالحماية مهما كانت شهرته أو مدة استخدام فنان الأداء له.

([1]) T.Civ. Seine, 19 Fev. 1955, J.C.P. 1955-2-8678.

حيث تقرر المحكمة أن :

"Le psydonyme est un élément de la personalité de l'acteur qui se l'est attribué".

وتضيف المحكمة أن الإسم المستعار :

"Doit être protegé quelles que soient sa durée, sa notorité dès lors qu'il n'est pas contrair à l'ordre public, ni, aux bonnes moeurs".

وبصدور قانون الملكية الفكرية الحالى أصبح من المؤكد حماية القضاء للحق فى الاسم وذلك استناداً إلى التنظيم التشريعى له. وتطبيقاً لذلك قررت محكمة باريس([1]) فى حكم لها فى ١٩٩٧/١١/٢٦ أنه فى حالة إذاعة إحدى الأغنيات عن طريق الراديو فإنه لا يكفى الاعتماد على شهرة صوت المطربة وإغفال ذكر إسمها بل يلزم تحديد إسم المغنية التى يبث لها أداء معين من خلال الراديو حتى لايقع الجمهور أو بعضه فى خلط بشأن حقيقة اسم المؤدى أو المغنى، وإذا كان من النادر أن يلجأ فان الأداء خاصة الممثل والمغنى إلى إخفاء اسمه إلا أنه يلزم أن نتعرف على من يمثل فنان فى حالة إخفاءه لإسمه كما لو اشترك ممثل معين غير معروف فى فيلم غير أخلاقى وفضل عدم الكشف عن اسمه حتى لايلفظه الجمهور عندما يشارك فى أعمال أخرى جادة وهادفة والسؤال الذى يثار هنا يتعلق بمن هو الشخص الذى سيمثل ويحمى حقوق مثل هذا الفنان. والواقع أنه أمام صمت المشرع فى هذا الشأن فلا مفر من تطبيق الأحكام الخاصة بلجوء المؤلف لإخفاء إسمه بمعنى أن الناشر أو المنتج هو الذى سيدافع عن حقوق مثل هذا الفنان وفقاً للقرينة المنصوص عليها فى المادة L. 113-6 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى والمادة ١٧٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

([1]) TGI Paris, 26 nov. 1977, RIDA juillet 1998, p. 284.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض طوائف فنانو الأداء تفضل استخدام ما يسمى بالإسم الفنى بحيث تخفى كل أو بعض الإسم الشخصى خلف اسم فنى يضمن لهم الشهرة إما لجاذبيته أو لارتباطه باسم فنان شهير وعندئذ يكون لفنان الأداء إسم فنى مستعار بجانب اسمه الشخصى وكلاهما جدير بالحماية القانونية.

الغصن الثانى

حق الاسم بالنسبة لأعضاء الأوركستر والفرق الفنية

قد يكون فنان الأداء هو أحد أعضاء الأوركستر أو إحدى الفرق الفنية أو الكورال، وفى هذه الحالة يجب ذكر اسم فنان الأداء وصفته إذ قد يكون هو العازف الأول أو قائد الأوركستر .. الخ. ولاشك أن عمومية النص الخاص بالحق فى الإسم يجعله من الشمول بحيث يغطى كافة التطبيقات العملية وعند النزاع فى هذا الصدد فإن محكمة الموضوع تبحث كل حالة على حدة ([1]).

وإذا كان الأداء جماعياً تحت قيادة قائد الأوركستر أو الكورال أو فى حالة الأداء لمصنف فى الأوبرا بحيث يتم المزج بين مواهب عدد من فانى الأداء، فإنه فى هذه الحالة نظراً لأهمية الدور الذى يضطلع به قائد الأوركستر أو الكورال فإنه يجب ذكر إسمه على الأداء حتى وإن كان لا يظهر أثناء تنفيذه ويجب أن يذكر اسم هذا القائد فى برنامج الحفل أيضاً وفى الإعلانات ووسائل الدعاية السابقة عليه وذلك وفقاً للمادة L.212-2 من قانون الملكية الفكرية.

وإذا كان هناك أكثر من قائد أوركستر أو كورال قد ساهموا فى الأداء الأوبرالى مثلاً فإنه يجب ذكر أسمائهم جميعاً حتى ولو لم يظهر أثناء تنفيذ الأداء سوى أحدهم. والواقع أن هذا الأمر يجد

([1]) P. Tafforeau, Thèse précit., n. 456, p. 403.

تبريره فى أن الأداء فى هذه الحالة هو نتاج التفاعل بين إبداع جميع قادة الأوركستر بجانب الأعضاء والكورال وكذلك العازفين المنفردين. وبمعنى آخر فإن ذكر اسم قائد أو قادة الأوركستر يرجع إلى أن حق أبوة الأداء لا يقتصر على من نفذه مادياً فقط بل يمتد أيضاً ليشمل واضعوا التصور الذهنى له ([1]).

والواقع أن أحكام الحق فى الاسم تكون أكثر تعقيداً فى حالة اشتراك أكثر من فنان أداء فى إنجاز ذات العمل كما فى مجال الأفلام والمسلسلات والمسرحيات والفرق الموسيقية والكورال والأوركستر. وترجع الصعوبة هنا إلى أنه قد يتعذر ذكر إسم كافة المشاركين فى ذات الترتيب وبذات الكيفية بل قد يتعذر أحياناً ذكر اسم عدد كبير من المشاركين كأعضاء الكورال، ولتلافى تلك الصعوبة فإنه يمكن الاكتفاء بذكر اسم الكورال أو الفرقة الموسيقية والذى يكون كافياً لحماية حقوق كافة الأعضاء([2]) ولا يستثنى من ذلك إلا العازف المنفرد ([3]). ويرى جانب من الفقه أنه فى حالة

([1]) P. Tafforeau, Thèse précit., n. 458, pp.404-405.

حيث يقرر أن :

"La paternité de l'intérpretation revient, en éffet, non seulement à ceux qui fournissent la prestation materielle, mais à ceux qui ont élaboré la conception musicale de l'intérpretation".

([2]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 458, p. 405; T. Civ. Seine, 8 mars 1954, R.T.D. com. 1954, p. 64, obs. H.Desbois.

([3]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 462, p. 407.

وجود عازف منفرد بين أعضاء الأوركستر فإنه يلزم الرجوع بشأن كيفية ذكر اسمه إلى الأعراف المهنية المتبعة فى هذا الشأن ([1]).

([1]) Ibid.

الفرع الثالث

الحق فى الاسم فى حالة استخدام الأداء كخلفية (Play back)

يجرى العرف على أنـــه فـــى حالـة استخدام الأداء كخلفيـة Play back لأداء آخر كما فى حالــة بث الأغانى فــى شكل الفيديـو كليب فإن هناك خلفيات كأصوات أو صور تضاف للأداء محل البـث أو الإذاعـة بحيث يتم إحـــلال شريط مصاحب لحركات المغنـى Une bande d'accompagnement بحيــث يكون الموسيقيون الذين يظهرون فى الخلفية Play back هم مجرد خلفية بشـرية Figurants كمـا أن مـن يظهـر مـن المشـاركين فـى الفيديـو كليـب ليسـوا ســوى عارضين أكثر من كونهم عازفين([1]). وقد تكون الخلفيات المستخدمة كاملة كما فى مجال السينما أو الفيديـو كليب حيث يحـرك المطـرب شفتيه بكلمات الأغنية التى تكـون بصـوت فنـان آخـر بحيث يقتصـر دور الأول على تحريك شفتيه بالكلمات بطريقة متوافقـة مـع الأغنيـة المسـجلة والمسـتخدمه كخلفيـة صوتيـة. ومثــال ذلــك قيــام الممثلـة صابرين بتحريك شفتيها بكلمات أغـانى أم كلثـوم التـى تبـث بصـوت هـذه الأخـيرة فـى المسلسـل الـذى يحمـل إسـمها. وقـد تكـون الخلفيـة الصوتية جزئية بحيــث يسـتعين المـؤدى بموسـيقى مسـجلة مسـبقاً ثـم يصاحبها بصوته فعلاً. ولا شك أن هذا الأسلوب فى بـث الأداء يثير

([1]) Cass. civ. 27 mars 1990, D. 1990, I.R., p. 102, J.C.P. 1990-1-3478, obs. B. Edelman.

تساؤلا حول الحق فى الاسم حيث يكون الصوت لفنان والصورة تخص فنان أخر فمن هو الفنان الذى سيتم ذكر إسمه حتى لا يقع الجمهور فى الخلط. يذهب بعض الفقه فى هذه الحالة إلى أنه حينما تكون الخلفية الصوتية كاملة فإننا نكون بصدد أداء جماعى يتم عن طريق المزج بين الأداء الصوتى والبصرى. ويكون الأمر ميسورا إذا كان هذا العمل السمعى البصرى من انتاج شخص طبيعى أو معنوى واحد. ويلزم فى هذه الحالة ذكر إسم صاحب الأداء البصرى بجانب إسم صاحب الأداء الصوتى سواء فى مقدمة العمل أو فى شكل تترات تظهر على الشاشة أثناء إذاعة الأداء البصرى حتى يتبين الجمهور حقيقة الأمر (١).

( ) P Tafforeau Thèse pricitee n 465 et 466 pp 409 e: 410

الفرع الرابع
حق الإسم فى حالة اشتراك مجموعة
من فنانى الأداء فى إسم واحد

قد يشترك عدد من فنانى الأداء الذين يشكلون فرقة متكاملة فى اسم واحد يجمعهم جميعاً وهو اسم الفرقة التى ينتمون إليها مثل 4M أو 4 Cats .. الخ. ويجب أن نبين هنا أن هذا الاسم يكون ملكاً لهم جميعاً بحيث لا يمكن استخدامه دون موافقة جميع أعضاء الفرقة ما لم يتم الاتفاق بينهم على خلاف ذلك كما لو فوضوا أحدهم فى ذلك([1]).

([1]) Paris, 20 janv. 1993, D. 1994, somm. comm. p. 57; RIDA janv 1994, p. 293.

الفرع الخامس

الحق فى الإسم فى حالة تحويل الأداء

إلي الشكل الرقمى (Numérique)

نتيجة للتطور الهائل فى مجال الاتصالات وفى مجال نشر وبث المصنفات الأدبية والفنية وما يرد عليها من أداء فقد ظهر الشكل الرقمى حيث يتم تحويل الموجات الصوتية إلى وحدات رقمية (الأرقام الذكية).

وتتم هذه العملية عن طريق الكمبيوتر عادة حيث يتم إجراء معالجة أو معايرة للصوت وحذف ما قد يصاحب التسجيلات من ضوضاء وكذلك ضبط أو تعديل مستوى الصوت من حيث الصدى أو القوة أو الاهتزازات أو غير ذلك من مكونات الصوت وخصائصه. ولا شك أن هذه العملية التى يتم من خلالها تحويل الأداء إلى الشكل الرقمى هى أكثر تعقيداً من عملية المونتاج المعروفة فى مجال الأعمال السينمائية والتليفزيونية. ويبدو ذلك التباين بين المونتاج وتحويل الأداء للشكل الرقمى من حيث أن الأخير يمكن أن يؤدى إلى تغيير معالم الأداء. على أن ما يعنينا هنا ليس إقامة تفرقة بين المونتاج وترقيم الأداء بل التعرف على أحكام حق الأبوة فى حالة تحويل الأداء من الشكل التقليدى إلى الشكل الرقمى خاصة إذا كان من شأن عملية الترقيم التى تجرى على

الأداء المشاركة فى إبداع أداء جديد أو المشاركة فى إنجازه أو. إنتاج فونوجرام.

ويذهب بعض الفقه ([1]) إلى أن حق الأبوة يجب أن يثبت لصاحب الأداء الأصلى. والواقع أن هذا الرأى لا يخلو من أوجه النقد حيث أنه يصعب فى أحيان كثيرة التعرف على المؤدى الأصلى كما فى حالة مزج العديد من الأصوات بما يؤدى لصعوبة التعرف على صاحب الصوت ([2]).

والواقع أن الحل هنا لا يخرج عن فرضين : أولهما: أن يكون الأداء الأصلى متفقاً مع الأداء الجديد الرقمى بحيث لم تتغيير معالمه بعد تحويله للشكل الرقمى وفى هذه الحالة فإن حق الأبوة يثبت لصاحب الأداء الأصلى. ويتمثل الفرض الثانى فى حالة تغير معالم الأداء الأصلى نتيجة للمعالجة الرقمية له وفى هذه الحالة ينشأ أداء جديد نتيجة عملية الدمج وهو ما يتشابه مع فكرة العقار بالتخصيص حيث يندمج المنقول بطبيعته بعقار ويتحول بسبب ذلك الاندماج إلى عقار بالتخصيص. وبذات المنطق فإن الأداء المثبت على دعامات

([1]) M. Desjardins, L'échantillonnage des sons en digitales et le droit d'auteur au canada, Les chaiers de propriété intellectuelle, janv. 1991, V. 3, n. 2, p. 205 ets; C.-P. Spurgeon, L'echantillonnage (Sampling), numérique. quelques considarations juridiques, Bull. D.A., V. 26, n. 2, p.8.

([2]) راجع فى ذلك:

P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 470, p. 412.

مادية عندما يتحول إلى الشكل الرقمى فإنه يتحول إلى مجرد عنصر في المصنف الرقمى وبالتالى لا يكون هناك محلاً للحديث عن حق الأبوة لفنان الأداء إذ يكتفى فى هذه الحالة بتعويضه مادياً بصورة عادله (1).

(1) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 475, p. 414.

الفرع السادس

الحق فى الاسم فى حالة البث الإذاعى للأداء

المعروف أنه فى حالة تثبيت الأداء على دعامات مادية فإن اسم المؤدى وصفته يجب أن يوضع على الأغلفة والدعامات ووثائق الدعاية بشكل ظاهر. أما فى حالة بث الأداء إذاعياً فإن صوت فنان الأداء فقط هو الذى يكون متاحاً للجمهور ويتحقق احترام الحق فى الإسم فى هذه الحالة عن طريق ذكر إسم الفنان قبل بدء بث الأداء أو بعد ذلك بحيث يكون الجمهور على بينة من حقيقة صاحب هذا الأداء. ولا يكتفى فى هذه الحالة بشهرة صوت الفنان ومعرفة الجمهور له بسهولة لأن تلك الشهرة وحدها لا تمنع وقوع الخلط فى ذهن بعض الجمهور حول صاحب الأداء ([1]).

([1]) TGI Paris, 26 nov. 1997, RIDA Juillet 1998, p. 284.

وأنظر أيضاً المادة ٥ من معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى والتى تنص على أن:

المطلب الرابع
الحق فى احترام الأداء

يتمتع فنان الأداء بحق احترام الأداء بجانب حقه فى احترام اسمه وصفته. وقد جمعت المادة L. 212-2 فى فقرتها الأولى من قانون الملكية الفكرية الفرنسى بين هذين الحقين حيث نصت على أن لفنان الأداء حق احترام اسمه وصفته وأدائه([1]). وفى ذات المعنى تقضى المادة ١٥٥ من قانون الملكية الفكرية المصرى بأن «يتمتع فنانو الأداء وخلفهم العام بحق أدبى أبدى لا يقبل التنازل عنه أو التقادم يخولهم ما يلى :

١- الحق فى نسبة الأداء الحى أو المسجل إلى فنانى الأداء على النحو الذى أبدعوه عليه.

٢- الحق فى منع أى تغيير أو تحريف أو تشويه فى أدائهم.

وتباشر الوزارة المختصة (وزارة الثقافة) هذا الحق الأدبى فى حالة عدم وجود وارث أو موصى له وذلك بعد انقضاء مدة حماية الحقوق المالية المنصوص عليها فى القانون».

([1]) “L’artiste-interprète a le droit au respect de son nom, de sa qualité et de son intérpretation”.

والواقع أن الحق فى احترام الأداء يحظى بأهمية كبيرة أياً كان شكل الأداء أو التمثيل أو مضمونه. وتبدو أهمية احترام الأداء من حيث أنه يمس حقوق أطراف عديدة كفنان الأداء والمنتج والمخرج وباقى فنانو الأداء الذين شاركوا فى إنجازه. ولا شك أن احترام الأداء يعد أهم سلطات أو مكنات الحق الأدبى لفنان الأداء إذ بدونه تتعرض حقوق ومصالح فنانوا الأداء الأدبية والمالية للخطر الشديد. وبسبب تلك الأهمية الخاصة لحق احترام الأداء فإن منظمة العمل الدولية قد عنيت به منذ عام ١٩٥١. وقد جاء بتقرير اللجنة الاستشارية للعمال وأصحاب الأعمال فى المجال الفكرى أو الذهنى(١) أنه من المهم لفنان الأداء أو المؤدى أن يذكر اسمه على الأداء وأن يرتبط به وأن لا يتعرض هذا الأداء لأى تحريف أو تشويه يضير بهذا الأداء (٢).

وقد بررت منظمة العمل الدولية حماية حق فنان الأداء فى احترام أدائه أو تمثيله على أساس أن هذا الحق يمثل حماية للقيمة الاقتصادية لذلك الأداء أو التمثيل عن طريق عدم السماح بتحريفه أو تشويهه بما يؤثر سلباً على سمعة فنان الأداء وعلى القيمة الاقتصادية والفنية لإبداعاته. ويعنى ذلك أن فنان الأداء يستطيع من خلال الحق

---

(١) صدر هذا التقرير عن منظمة العمل الدولية فى جنيف عام ١٩٥١.

(2) "Il paraît donc important pour lui (L'exécutant) que son nom soit attaché au produit de son travail et que celui -ci ne subisse aucun déformation, mutilation ou altérnation préjudiciable".

فى احترام الأداء أو التمثيل أن يدافع عن سمعته الأدبية والفنية وغيرها من حقوقه الشخصية (١).

والواقع أن هناك ارتباط بين سلطات الحق الأدبى للمؤلف أو لفنان الأداء بحيث يصعب أحياناً التمييز بينها أو فصلها عن بعضها البعض. فلا شك أن إتاحة الأداء للجمهور يستلزم ايضاً احترام هذا الأداء. فإذا تم إخراج أوبرا معينة على خلاف التصور الفنى للمؤدى أو المغنى أو قائد الأوركستر فإن هذا يمثل اعتداء على هذا الأداء إذا لم تحترم الشروط التى وضعها فنان الأداء بصدد إتاحة الأداء أو توصيله للجمهور. ويعنى ذلك أن عدم احترام شروط إتاحة الأداء للجمهور يتضمن فى ذات الوقت اعتداء على حق احترام الأداء(٢). ومما سبق يمكن القول بأن الاعتداء على كلا الحقين يمكن أن يثار فى ذات الوقت إلا أنه من حيث الإثبات فإن فنان الأداء يفضل تأسيس دعواه على الاعتداء على حق تقرير النشر لأن الإثبات يكون سهلاً خاصة عندما لا تحترم الشروط التى وضعها فنان الأداء للاتاحة أو للكشف عن أدائه أو تمثيله (٣).

---

(1) Guguen, Thèse précitée, p. 278.

(2) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 497, p. 432.

(3) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 497, p. 432.

الفرع الأول

موقف القضاء الفرنسى من حق احترام الأداء

لعب القضاء الفرنسى دوراً هاماً فى إقرار حق فنان الأداء فى احترام الأداء أو التمثيل كما كفل حمايته حتى قبل إقراره تشريعياً. ويمكن التدليل على ذلك مثلاً من خلال حكم محكمة نانتير الصادر فى ٢٥ أكتوبر ١٩٧٧([1]) حيث قررت المحكمة أن من حق فنان الأداء الاعتراض على أى تشويه أو تحريف أو تعديل للأداء أو التمثيل بدون إذن كتابى.

وقد أكدت محكمة باريس أيضاً فى حكمها الصادر فى ١٩٩٠/١/١٠([2]) على حق احترام الأداء وتتلخص وقائع الدعوى فى أن هناك فيلماً غنائياً تم إنجازه انطلاقاً من أوبرا Boris Godounov وقد تم التنازع عن حق استخدام التسجيل الذى قام به قائد الأوركستر فى فيلم غنائى لصالح شركة Erato Disque التى تنازلت بدورها عن هذا الحق لشركة Erato Film. وقد ورد التنازل على مدة ساعة وأربعون دقيقة من إجمالى مدة الأوبرا وهى ثلاث ساعات وأربعون دقيقة وقد اعترض قائد الأوركستر على تجزئة الأوبرا ولكن لم يهتم

([1]) TGI Nanterre, 25 oct. 1977; TGI Paris, 19 janv. 1977, RIDA janv. 1989, p. 176.

([2]) TGI Paris, 1ère ch., 10 janv. 1990, D.1991, somm. comm, p.99, obs. C. Colombet.

أحد بتلك الاعتراضات كما تم إضافة أصوات إلى التسجيلات وتعديل مستوى الصوت وكذلك تم استخدام التسجيلات فى مشاهد لم تظهر فى النسخة الأصلية أو الـ Livret الخاصة بالأوركستر. وقد أقرت محكمة باريس بحق فنان الأداء أو قائد الأوركستر فى احترام أدائه وفى الرقابة على وسيلة استخدام وتوصيل الأداء للجمهور. على أن المحكمة رأت ضرورة التخفيف من غلواء هذا الحق فى مجال المصنفات السينمائية حيث يقتضى الفن السينمائى إجراء بعض التعديل الذى يقتضيه نجاح الفيلم السينمائى. ويعنى ذلك أن حق احترام الأداء والحق الأدبى لفنان الأداء بصفة عامة يجد حدوده عند حق مؤلف الفيلم خاصة وأن حق المؤلف يسمو على حق فنان الأداء وفقاً لما ذهب إليه المشرع الفرنسي([1]).

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 469, p. 492.

الفرع الثانى

صور الاعتداء على الأداء

يمكن أن يتخذ الاعتداء على الأداء صوراً عديدة يصعب حصرها على أن أخطر صور هذا الاعتداء يمكن أن تتمثل فى إضافة بعض المشاهد أو وضعها فى غير موضعها المتفق عليه أو فى تشويه الأداء أو تحريفه وبيان ذلك كما يلى:

الغصن الأول

إضافة بعض المشاهد أو تعديل موضعها المتفق عليه

قد يتمثل الاعتداء على حق احترام الأداء فى إضافة بعض المشاهد التى تم تصويرها فى ظروف عادية إلى فيلم إباحى بطريقة تخدع الجمهور وتوحى بأن فنان الأداء الذى قام بهذا المشهد قد شارك مختاراً فى هذا الفيلم وهو ما يؤدى لإلحاق ضرر جسيم بسمعته الأدبية والفنية إحجام الجمهور عن مشاهدة أعماله. ولا شك أن هذه الصورة من صور الاعتداء يمكن أن تقع بالنسبة للأداء المثبت على دعامات مادية كشريط المسلسل أو الفيلم السينمائى فى حين لا يتصور حدوثها بالنسبة للمشاهد الحية كالأداء المسرحى المباشر أو الحفل الذى يذاع على الهواء مباشرة. ويعنى ما سبق أن

الأعمال السينمائية بصفة خاصة تعد هى المجال الخصب لمثل هذا الاعتداء وذلك بسبب شيوع استخدام الحيل أو الخدع الفنية([1]).

على أنه يلزم التنويه إلى أن كل تعديل فى وضع المشاهد أو إضافة إليها لا يعد بالضرورة اعتداء على حق فنان الأداء فى احترام أدائه أو تمثيله. إذ يجب التوفيق بين حق احترام الأداء وحق المخرج فى الإبداع والابتكار كما يجب عدم الخلط بين إضافة أو حذف المشاهد وبين عملية المونتاج الذى يتم وفقاً للأصول الفنية السليمة.

أولاً : أهمية التوفيق بين حرية المخرج فى الإبداع وحق احترام الأداء :

لا يجب أن يدفعنا الحرص على حماية الأداء أو التمثيل إلى التضحية بحرية المخرج فى الإبداع وإدارة العمل بالأسلوب الفنى والعملى الذى يراه مناسباً. إلا أنه فى حالة قيام المخرج بحذف بعض المشاهد فى سبيل تكوين التصور الفنى النهائى والمتكامل للعمل فإنه يلزم الحصول على موافقة المؤلف وفنان الأداء حتى لايترتب على ذلك الحذف الإخلال بروح المصنف وقيمة الأداء بما يؤثر على سمعة المؤلف وفنان الأداء الأدبية والفنية.

([1]) Les monipulations téchniques.

وقد يتمثل الاعتداء من جانب المخرج هنا فى حالة إضافة مشاهد لا أخلاقية إلى عمل اجتماعى وأخلاقى جاد([1]) يهدف إلى الحث على الفضيلة والأخلاق الحميدة. وفى ذات الوقت يكون فنانو الأداء قد انتهوا من تصوير كافة المشاهد ثم يقوم المخرج بعد ذلك بإضافة بعض المشاهد الإباحية التى تحول صبغة العمل إلى طابع غير أخلاقى بعد أن كان يتصف بطابع اجتماعى أو أخلاقى أو سياسى هادف. ولا شك أنه فى هذه الحالة يجوز لفنان الأداء ولمؤلف العمل الاعتراض على إضافة تلك المشاهد التى تعداعتداء على المصنف وعلى الأداء معا، فإذا كان من حق المخرج أن يقوم بإجراء بعض التعديلات على العمل الفنى فإن هذه التعديلات يجب أن يكون هدفها الإرتقاء بالعمل وزيادة قيمته فى نظر الجمهور. على أن هذا لا يعنى أن نطلق له العنان ليفعل بالعمل الفنى ما يشاء دون ضوابط أو حدود إذ أن المخرج يجب أن يلتزم بما فيه صالح العمل وبما وضعه المشرع من قواعد وضوابط([2]). وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذا الاعتداء الذى يتم عن طريق إضافة مشاهد غير متفق .عليها يتم خلالها الفترة الواقعة بين مشاهدة المشاركين فى العمل للنسخة الأصلية الأولية للفيلم وبين الانتهاء من إعداد النسخة التجارية التى

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, p. 487 et les arrêts cités à note 931 au même page.

([2]) TGI Paris, 20 avril 1977, D.S 1977, p. 610.

وقد استلزمت المحكمة فى هذا الحكم ألا يترتب على التعديلات التى يجريها المخرج أو مركب الفيلم تغيير Le ton même de film.

ستعرض على الجمهور. ولا شك أن مثل هذا السلوك يخضع لأحكام المادة ١٦٣ من القانون المدنى المصرى والمادة ١٣٨٢ من القانون المدنى الفرنسى أى أنه يثير المسئولية المدنية للقائم به بالإضافة إلى المسئولية الجنائية إذا توافرت شروطها أيضاً.

ثانياً: التمييز بين حذف المشاهد أو إضافتها وبين المونتاج:

تتميز عملية المونتاج عن إضافة أو حذف بعض المشاهد حيث تتطلب العملية الأولى اتباع خطوات تقنية معقدة بجانب أنها تعد أعم وأشمل من مجرد حذف أو إضافة بعض المشاهد([1]). وتعتبر عملية المونتاج موافقة للقانون إذا تمت وفقاً للأصول العلمية والفنية واجبة الاتباع. ويتوقف نوع المسئولية المدنية وما إذا كانت عقدية أو تقصيرية فى حالة التجاوز على ما إذا كان هناك عقد يربط المنتج بفنان الأداء من عدمه ويعد المنتج المشارك Co-producteur مسئولاً مسئولية تقصيرية إذا كان لم يتعاقد مباشرة مع فنان الأداء الذى تم الاعتداء على أدائه أو تمثيله. وقد أكدت محكمة باريس على ذلك فى حكم لها صدر فى ١٩٧٦/٤/٢٠([2]) حيث تعاقد منتج سويدى مع فنانو أداء على انتاج فيلم معين ثم قام منتج فرنسى مشارك بإعداد نسخة فرنسية للفيلم تم خلالها تحريف الأداء.

([1]) T. comm. seine, 10 mai 1967, G.P. 1967, I-348.

([2]) TGI Paris, 20 avril 1976, D.S 1977, p. 610, note R. Lindon.

ويذهب بعض الفقه إلى إن إضافة بعض المشاهد إذا أدى إلى تغيير كامل لطبيعة المصنف والأداء أو أدى إلى إيقاع الجمهور فى الخلط حول طبيعة مشاركة فنان الأداء فإن ذلك لا يعد من قبيل المونتاج بل نكون بصدد حذف أو إضافة بعض المشاهد. وترى محكمة السين التجارية أن المونتاج يتمثل فى نزع أو قطع أو تجزئة الأداء ([1]).

ويحق لنا أن نتساءل عما إذا كان من شأن إذاعة الإعلانات التجارية أثناء عرض أحد الأفلام أو المسلسلات يعد اعتداء على الأداء أم لا ([2]). وتبدو أهمية هذا التساؤل من حيث أنه يترتب على تكرار إذاعة مثل هذه الإعلانات تشويه العمل وتشتيت انتباه الجمهور بما يقلل من القيمة الفنية للعمل والتأثير على السياق الطبيعى للأحداث وهو ما يمكن أن يبرر مطالبة القائم بذلك بالتعويض. ولايمكن اعتبار هذه الإعلانات التجارية من قبيل المونتاج لأنها لاتؤدى إلى حذف أو إضافة للمشاهد بل هى رسائل إعلانية تتخلل عرض العمل الفنى دون انتقاص منه أو إضافة إليه اللهم إلا إطالة مدة عرض هذا العمل بسبب تلك الوقفات الإعلانية([3]). وفيما يتعلق بحق فنانو الأداء المشاركين فى العمل الفنى فى الحصول على تعويض نتيجة الإخلال بالسياق الطبيعى

([1]) T comm Seine. 10 mai 1967. G.P 1967. I-348.

([2]) لمزيد من التفاصيل راجع :

([3]) J -M Gueguen. These precitée, p 293

للعمل وإهدار قيمته الفنية فى نظر الجمهور بسبب كثافة تخلل الإعلانات التجارية لعرض هذا العمل فإنه يجب أن نقر بأمر أساسى وهو أن عائد هذه الإعلانات التجارية يمثل مورداً هاماً للجهة القائمة بالعرض سواء السينما أو التليفزيون أو منتجو الفيديو بحيث يمكن القول بأن هذا العائد هو الدخل الرئيسى لهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى ودور العرض السينمائى. على أن ذلك لا يعنى أن ننحاز للاعتبارات المالية والاقتصادية على حساب حقوق ومصالح فنانو الأداء المشاركين فى إنجازه بل يجب التوفيق بين حقوق ومصالح هؤلاء ومصالح وحقوق هيئات البث الإذاعى والتليفزيونى وأصحاب دور العرض السينمائى. ويستفاد من ذلك أن من حق فنانو الأداء الحصول على تعويض عادل فى حالة تغليب الاعتبارات المالية على قيمة العمل وجودته وضرورة عرضه وفقاً للسياق الطبيعى للأحداث خاصة إذا كان ذلك قد تم بسوء نية وبقصد الإضرار بهذا العمل الفنى.

ثالثاً : التمييز بين المونتاج وحذف بعض المشاهد :

الأصل أن المونتاج هو عملية التنسيق بين عدة مشاهد وصولاً للشكل النهائى اللائق للعمل الفنى. وتختلف تلك العملية عن مجرد قطع أو حذف بعض المشاهد التى تتم عن طريق تجزئة الأداء وإخفاء جزء منه عن الجمهور حتى يصل إليه العمل بشكل مناسب. وقد تتخذ عملية المونتاج شكل إعادة ترتيب المشاهد على نحو

مخالف لما تم تصويره فعلاً من جانب فنانو الأداء. والأصل أن المونتاج أو قطع بعض المشاهد يمثل عملاً مشروعاً وذلك لأنهما عمليتان لازمتان لإعداد النسخة التجارية للعمل الفنى. على أنه يجوز للمؤلف ولفنان الأداء الاعتراض على المونتاج وعلى قطع أو حذف بعض المشاهد إذا ترتب على ذلك تشويه مضمون الأداء وتحريفه أو تغيير صبغته أو طبيعته. ومفاد ما سبق أن عملية المونتاج تعد مشروعة إذا اقتصرت على مجرد التنسيق بين المناظر أو المشاهد وإزالة التعارض القائم بينها بحيث يتم ترتيبها على النحو الوارد فى السيناريو بالإضافة لمطابقة الصوت مع الصورة Juxtaposition بالشكل الذى يضمن نجاح العمل الفنى وحسن استقبال الجمهور له وتفاعله معه. وخلاصة ما سبق أنه إذا كانت عملية المونتاج أو قطع وحذف بعض المشاهد تقتصر على إزالة التعارض بين المشاهد وتعمل على ترتيبها على النحو السليم وحذف أو قطع بعض المشاهد غير المفيدة التى تقلل من قيمة العمل يكون المونتاج مقبولا لأنه يتم لمصلحة الكافة وبالتالى فإنه لا يخرج عندئذ عن نطاق المشروعية. وإذا خرجت عملية المونتاج أو قطع أو حذف بعض المشاهد عن الإطار السابق فإنها تمثل عندئذ اعتداء على الحق فى احترام الأداء وهو ما يعطى لفنان الأداء حق الاعتراض والمطالبة بالتعويض (1).

---

(1) Paris, 7 mai 1976, J.C.P. 1976, II- 18419.

حيث قررت المحكمة ضرورة التوفيق بين حق احترام الأداء وحق المخرج فى الإبداع والابتكار بما يصل بالعمل الفنى إلى أفضل صورة ممكنة.

ويمكننا أن نستخلص مما سبق أن من حق فنان الأداء الاعتراض على أى حذف أو إضافة للمشاهد بما يؤدى لتحريف الأداء أو لتمثيل أو تغيير مضمونه (١).

وتجدر الإشارة إلى أن تمتع فنان الأداء بحق احترام أدائه أو تمثيله يجب ألا يتعارض مع حقوق المؤلف (٢) ولا يجوز لفنان الأداء إذا أن يعترض على قراره. ولا يجوز لفنان الأداء أيضاً الاعتراض على عمل دوبلاج Doublage وإحلال صوت آخر محل صوته فى حالة إذاعة العمل الفنى بلغة أخرى طالما كان الفن السينمائى يقتضى ذلك وهو ما قررته الفقرة الأولى من المادة ٣٦ من قانون حق المؤلف البلجيكى الصادر فى ١٩٩٤ (٣).

وبخلاف ماتقدم يجوز لفنان الأداء الاعتراض على إدراج صوته مع صوت فنان آخر دون الحصول على إذنه وذلك إذا كان من شأن ذلك الدمج للأصوات الإضرار بسمعة الفنان وشهرته بسبب

راجع فى ذلك أيضاً:

J. - M. Guguen, Thèse precitée, p. 300.

(١) د. محمد السعيد رشدى: المرجع السابق، ص ٦٦٤.

(2) A. Benaboom, op. cit., p. 284.

راجع أيضاً المادة ٣٤ من قانون حق المؤلف البلجيكى الصادر فى ١٩٩٤.

(3) A. Benaboom, op. cit., p. 285.

السمعة السيئة لصاحب الصوت الآخر(١) ولا يجوز للمخرج أو المنتج إذاعة مشاهد جنسية أداها الدوبلير بما قد يثير الخلط لدى الجمهور بحيث يعتقد أن الممثل نفسه هو الذى قام بأداء هذه المشاهد(٢).

---

(1) T. comm. Bruxelles, réf. 5 juin 1984, cité par A.Benaboom, op. cit., p. 285, note 22.

(2) G. Hugon, Le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle, Litec 1993, p. 658; TGI Paris, 7 mars 1986, D. 1987, somm. comm., p. 367, obs. Hassler; X.Daverat, L'imbuissance et le galoir, ...

الغصن الثانى

تشويه الأداء

تتمثل الصورة الثانية من صور الاعتداء على الأداء فى تشويه هذا الأداء أو التمثيل، وذلك مثلاً من خلال إحلال صوت شخص فى فيلم صامت مع صورة مؤدى آخر عند تحويل هذا الفيلم إلى فيلم ناطق مع عدم الإشارة لذلك حتى يكون الجمهور على بينة من حقيقة صاحب الصوت وصاحب الصورة تجنباً للخلط أو اللبس (١).

والواقع أن إضافة الصوت أثناء علمية الدوبلاج خاصة عند إذاعته بلغة أخرى غير لغته الأصلية هى مسالة واضحة ولا تثير اللبس لدى الجمهور عادة الذى يعلم أن ما يشاهده هو نسخة غير أصلية. وعلى ذلك لا يبقى كسبب للاعتراض على عملية الدوبلاج إلا إذا كان الدوبلاج ذاته قد شابه بعض العيوب أو كانت الترجمة غير دقيقة بما يؤدى لتشويه النسخة الأصلية (٢). وقد يتمثل التشويه أيضاً فى عروض الأداء بطريقة تفرغه من مضمونه وتجعله بلا معنى وذلك رغم أن فنان الأداء يكون قد أنجز الأداء بشكل لائق ثم يحرفه المخرج ويشوهه.

---

(1) T. civ. Seine, 23 avril 1937: J.C.P. 1937-II- 247, obs. R.D.

(2) T. civ. Seine, 22 nov. 1958, G.P. 1959-I- 173.

وأياً كانت صورة الاعتداء على الأداء أو التمثيل فإن هذا الاعتداء يجب أن يكون واضحاً وقاطعاً وعلى ذلك فإن مجرد بث شريط فيديو كاسيت حول مؤلف موسيقى متوفى لايعتبر اعتداء على الأداء خاصة إذا لم يكن هذا الشريط يتعرض لأعمال الفنان الذى أدى أعمال هذا المؤلف أو يتعرض لذكرى المؤلف أو فنان الأداء(١).

---

(1) CA Paris, 4 ch. B., 16 mai 1991, Juris-Data, n. 0222077.

الفرع الثالث

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بالمؤلف وبغيره من فنانو الأداء

إذا كان المشرع قد أكد على حق فنان الأداء فـى احترام أدائـه فإن ذلك يجب ألا يؤدى للإضرار بحقوق مؤلف المصنف الـذى يـرد عليه الأداء وكذلك بحقـوق بـاقى فنـانو الأداء المشـاركين فـى إنجـاز العمل الفنى وسوف نحاول فيما يلى التوفيق بيـن حـق احـترام الأداء وحقوق المؤلف وحقوق باقى فنانو الأداء.

الغصن الأول

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بالمؤلف

بينا سابقاً أن الأداء يرتبط ارتباطـاً وثيقاً بـالمصنف الـذى يـرد عليه والذى يكون محلاً له. ويجب أن يكون فنان الأداء أميناً وصادقاً فـى علاقتـه بـالمؤلف أو بـالأحرى فـى علاقتـه بـالمصنف بمعنـى أن نطـاق حـق احـترام الأداء يكـون محـدوداً فـى علاقـة فنـان الأداء بالمصنف أو بحقوق المؤلف. على أن احـترام المصنـف يمثـل فكـرة نسبيه متطـورة تتغير بحسـب نـوع المصنـف وطبيعـة الأداء الـوارد عليه. ومن ذلك أنه قد يكون من مصلحة المؤلف الموسـيقى أن يقـوم العازف بإضافة نغمة معينة تزيد من قيمة اللحن أكثر ممـا لـو الـتزم ذلك العازف بحرفية النوتة الموسـيقية. وفـى مجـال الأداء المسـرحى

أيضاً قد يترتب على إضافة الممثل لجملة معينة للنص زيادة تقبل الجمهور لها ووضوح دلالتها على المقصود من النص. وبمعنى آخر فإن احترام المصنف من جانب فنان الأداء لا يمنع هذا الأخير من الإبداع والابتكار مع الأخذ فى الاعتبار قاعدة علو حقوق المؤلف على حقوق فنان الأداء عند تعارضها مع بعضها البعض (١).

وتجدر الإشارة إلى أن الاعتداء على المصنف قد يتضمن فى طياته أيضاً اعتداء على الأداء. ومثال ذلك المبالغة فى بث الاعلانات التجارية أثناء عرض الفيلم السينمائى أو المسلسل التليفزيونى بما يؤدى لضياع فكرة أو سياق الفيلم وفقد الجمهور للتركيز واستحالة فهمه لفحوى العمل وهدفه بما يؤدى لإهدار قيمته. ومن ذلك أيضاً بث العمل الفنى عن طريق شريط معيب أو إضافة ضوضاء وتشويش للشريط الذى تم تثبيت إحدى الاغنيات عليه بما يؤدى لتشويه هذا العمل الفنى وعدم إمكان فهم الكلمات أو الاستمتاع باللحن. ففى كل هذه الحالات السابقة نكون بصدد اعتداء على المصنف وعلى الأداء فى ذات الوقت. ويمكن أن يترتب على ذات الفعل أيضاً اعتداء على الأداء والمصنف معاً فى حالة إضافة المخرج أو القائم بعمل المونتاج لمشاهد أو مناظر غير واردة فى السيناريو، على أن إجازة مؤلف السيناريو لهذه المشاهد قد يؤدى لحرمان فنان الأداء من الاعتراض على إضافتها.

---

(1) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 572, p. 496.

الغصن الثانى

حق احترام الأداء فى علاقة فنان الأداء بأصحاب الحقوق المجاورة الأخرى

المعروف أن فنان الأداء يتعاون مع باقى أصحاب الحقوق المجاورة كمنتج الفيديو جرام والفونوجرام وهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى فى سبيل نشر أو إتاحة الأداء أو التمثيل الذى يرد على مصنفات سابقة الوجود. ومثال ذلك أن اللحن الموسيقى يكتب بواسطة الملحن أو المؤلف الموسيقى ثم يؤدى عن طريق العازف وقد يكون مصحوباً بكلمات كالأغانى التى يؤديها المطرب أو المؤدى. ويتم تثبيت هذا الأداء على دعامات مادية أو اليكترونية رقمية لتوصيلها للجمهور سواء عن طريق الراديو أو التليفزيون أو الفونوجرام التجارى أو شرائط الفيديو أو غير ذلك من الوسائل الممكنة. وحيث يشغل فنان الأداء موقعاً وسطاً بين المؤلف وبين باقى أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وذلك بفضل ماله من حق أدبى فإن إذا وقع اعتداء على حق احترام الأداء من جانب أحد أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى أو تعارض هذا الحق مع حقوقهم فإن الأولوية تكون للحق الأدبى لفنان الأداء. ويعنى ذلك أنه يجب على أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى الاستجابة لرغبة فنان الأداء فى تعديل الفيديوجرام أو الفونوجرام أو البرنامج السمعى البصرى

لتلافى ما وقع على أدائه أو تمثيله مـن اعتـداء أو تحريـف[1]. علـى أن الأمر الذى يدعو للخشية هنا هو أنه إذا كان الغـير هـو الـذى قـام بالاعتداء على الأداء وعلى حقوق المنتج أو هيئات الإذاعة فـى ذات الوقت فإن القضـاء قـد ينحـاز للاعتبـارات الاقتصاديـة علـى حسـاب سلطات الحق الأدبى لفنان الأداء وهـو مـا يعد إجحافاً بحقـوق فنـان الأداء.

([1]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, n. 576, p. 499.

المطلب الخامس

الحقوق المرتبطة بالحق الأدبى لفنان الأداء

يرتبط بالحق الأدبى لفنان الأداء حقوق أخرى ترتبط به وتندمج أحياناً مع مكنات أو سلطات هذا الحق. ولعل من أبرز هذه الحقوق الحق فى الصورة والحق على الصوت ويرى بعض الفقه أنه يجب اعتبار هذه الحقوق من قبيل الحقوق المجاورة لحق المؤلف(١). كما يرتبط بالحق الأدبى لفنان الأداء أيضاً حق هذا الأخير فى اختيار المخرج والموافقة على السيناريو ورفض بث بعض المشاهد. وسنحاول فيما يلى بيان تلك الحقوق على النحو التالى:

---

(1) A. Bertrand, op. cit., p. 921 et spéc. p. 932 ets.

الفرع الأول

الحق فى الصورة

يرتبط حق الفنان على صورته بحقه فى الإسم، فـإذا كـان إسـم فنان الأداء خاصة الممثل والمغنى يمثـل محـوراً هامـاً يتجمـع حولـه الجمهور فإن صورة الفنـان أيضـاً بجـانب صوتـه يمثـلان عنصـران أساسـيان لإكتسـابه الشـهرة والانتشـار. ولاشـك أن تطـور تقنيـات ووسـائل انتـاج المصنفات وتثبيتهـا - خاصـة فـى مجـال المصنفـات السمعية البصرية أو مصنفات الوسـائط المتعـددة - قـد أدى لارتبـاط صوت الفنـان وصورتـه وسـهولة الاعتـداء عليهمـا. وإذا كـان هنـاك ارتباط بين حق الفنان على صوتـه وصورتـه فـإن أهميـة الحـق فـى الصورة أو الحق فـى الاسم تختلـف بحسـب النشـاط الابداعـى الـذى يمارسه فنان الأداء. فالحق على الصوت بالنسبة للمطرب يكون أكثر أهمية من الحق فى الصورة فى حين أن هذا الحق الأخير يكون أكثر أهمية مثلاً بالنسبة للممثل. والواقـع أن الاعتـراف لفنـان الأداء بـالحق فى الصورة يهدف إلـى حمايـة حياتـه المهنيـة والخاصـة سـواء حـال حياته أو بعد وفاته (¹).

(¹) TGI Paris, 3 fév. 1982, RIDA avril 1982, p. 150, en même sens Cass. civ., 21 oct. 1980, RIDA avril 1981, p. 149; TGI Paris, 16 fév. 1973, D.S. 1973, IR, P. 212.

ويترتب على منح فنـان الأداء الحق فـى الصـورة عدم جـواز استخدام هذه الصورة بدون إذن صريح من فنـان الأداء ([1]). ويجـوز فـى بعض الحـالات نشـر صـورة فنـان الأداء دون حاجـة إلـى إذنـه الصريح بذلك إذا كـان هـذا النشـر يرتبـط بحياتـه العامـة أو بنشـاطه المهنى وليس بحياته الخاصة([2]). ومثال ذلك نشر صورة فنان الأداء عند تسلمه لجائزة معينة أو مشـاركته فـى احتفـال عـام أو فـى سياق نشر أخباره الفنية. ولا شك أن النشـر هنـا يكـون فـى إطـار الإعـلام وبث الأخبار وهو ما يفيد فنان الأداء ويعمل على استمرار تواصلـه مع الجمهور.

ومن التطبيقات القضائية للاعتداء على الحق فـى الصـورة أن هناك عارضـة أزياء قد شاركت فى عرض للأزياء ثـم قـامت شـركة إنتاج باستخدام صورتها فى فيلم إباحى وذلك من خلال بعض مشـاهد خلع الملابس دون موافقتها ([3]) وذلك إخلالاً بالحق فى الصورة الذى

([1]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 216, TGI Pairs, 23 juin 1982, RIDA avril 1982, p. 150.

([2]) P. Tafforeau, Thèse pricitée, p. 582.

د/خالد إدريس : المسئولية المدنية للصحفى عن أعمـال الصحفيـة – دار الجامعة الجديدة، ٢٠٠٢، ص٢١٨ – ٢١٩.

([3]) TGI Paris, 16 fév. 1973, D.S. 1973, IR, P. 212; J. - M. gueguen, Thèse precitée, p. 217,

هو حق مطلق ويستلزم الحصول على إذن صريح من فنان الأداء حتى يكون استعماله مشروعاً ([1]).

وفى حالة الاعتداء على حق فنان الأداء على صورته فإن الأمر قد ينطوى على جريمة وبالتالى فإن مرتكب هذا الاعتداء يتعرض للجزاء الجنائى المناسب بجانب حق صاحب الصورة فى التعويض عما أصابه من أضرار مادية وأدبية بسبب هذا الاعتداء. وقد أكدت محكمة السين التجارية على ذلك حيث قررت أن نسخ صورة معينة دون إذن من له الحق عليها يمثل شبهة جريمة مما يبرر حصول صاحب هذا الحق على التعويض المناسب ([2]). وإذا تم الاعتداء على الصورة عن طريق عمل مونتاج ([3]) Montage يؤدى إلى تشويه الصورة أو تلفيقها، بمعنى دمجها مع صورة أخرى غير حقيقية بهدف إيهام الجمهور بارتكاب فنان الأداء لمخالفة أخلاقية معينة أو لإثارة الخلط لدى الجمهور حول اشتراك فنان الأداء فى عمل فنى غير أخلاقى فإن من حق فنان الأداء (صاحب الحق فى الصورة) فى هذه الحالة التعويض. ويبرر هذا التعويض على أساس

([1]) T. civ. Seine, 24 Mars 1937, G.P. 1937, II- p. 154; CA Paris, 12 nov. 1937, G.P. 1938-I- p. 51.

وتجدر الإشارة إلى أن الأحكام المشار إليها قد صدرت فى دعاوى خاصة بالاعتداء على حقوق عارضو الأزياء ولا يوجد ما يمنع من تطبيقها بشأن فنانو الأداء.

([2]) T. Com. Seine, 23 juin 1943, G.P. 1943-II-P. 141.

([3]) Paris, 13 fév. 1971, RIDA avril 1972, p. 153.

أن تشويه الصورة أو استخدامها فى غير ما أعـدت لـه يمثل اعتداء على السمعة الأدبية والفنية لفنان الأداء La réputation artistique كمـا يمكـن أن يشـكل اعتـداء علـى حقـه فـى L'intimité corporelle([1]).

ومما تقدم نخلص إلى أن الحق فى الصورة يتمتع بأهمية بالغـة بالنسبة لفنان الأداء بسبب كونه الوسيلة التى يرى بها الجمهور فنـان الأداء ويتحدد بموجبه المركز المهنى للفنان. ويعبر الفقيه جوجيان([2]) عن ذلك بقوله أن الحق فى الصورة هو :

"Le manière dont le public voit un artistre, l'apprécie, conditionne sa carriere, sa réussite proffessionnelle".

([1]) TGI Paris, référé 14 mai 1974, D.S. 1974, p. 766.
ويتعلق هذا الحكم بدعوى الممثلة كارول لـور التـى أدت مشـهدين مشروعين فى فيلم معين رغم أن المعروف عنها أنها ممثلة إغـراء. وكان العقد الذى يربطها بالمنتج يعطيها حق الاعتراض على بعـض المشاهد ويلزم المخرج والمنتج بعرض النسـخة الأصليـة عليهـا La copie standard إلا أنها وجدت فى النسخة التجارية للفيلمك اعتداء على حقها فى الصورة وإخلالاً ببنود العقد.

([2]) Thèse precitée, p. 229.

الفرع الثانى

الحق على الصوت "Le droit sur la voix"

الحق على الصوت كالحق فى الصـورة يمثل حقاً من حقوق الشخصية بالنسبة لفنان الأداء. وتزداد أهمية هذا الحق بالنسبة لفنان الأداء كلما زاد التقدم التقنى حيث يتسع المجال أمام استغلال هذا الحق مالياً وأمام إمكانية الاعتداء عليه أيضاً سواء بالتشويه أو باستخدامه فى غير ما أعد من أجله ([1]). ويتمتع فنان الأداء بحق ملكية مطلق على صوته.

وتبدو خطورة الاعتداء على هذا الحق من حيث أن هذا الاعتداء يؤثر سلباً على سمعته الأدبية والفنية وعلى حياته المهنية وهو ما يبرر حصول فنان الأداء على تعويض معادل لما قد يلحقه من ضرر ([2]). وتجدر الإشارة إلى أن مجلس الدولة الفرنسى كان أول من اعترف لفنان الأداء بالحق فى احترام الصوت وذلك من خلال الحكم الصادر فى ١٩٣١/١١/٢٠([3]).

([1]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.
([2]) TGI Paris, 19 mai 1982, RIDA oct. 1982, p. 198.
([3]) راجع فى ذلك :
J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.

وحرى بالذكر أنه إذا كانت الحماية القانونية لحق فنان الأداء على الصوت تعطيه حق الاعتراض على كل اعتداء عليه سواء عن طريق التشويه أو التقليد فإن فنان الأداء لايمكنه الاعتراض على المحاكاة الساخرة لصوته إذ يعد ذلك من الاستثناءات على حق المؤلف وفنان الأداء. وعلة مشروعية تلك المحاكاة أو التقليد الساخر للصوت أن احتمال الخلط وإثارة اللبس فى ذهن الجمهور حول صاحب الصوت الحقيقى لا يكون موجوداً لأن الهدف هنا ليس مجرد تقليد الصوت أو الاعتداء على حقوق صاحبه بل الهدف هو امتاع الجمهور وإثارة الضحك وقد يكون الفنان الذى تم تقليد أو محاكاة صوته هو أول من يستمتع بتلك المحاكاة (1) التى تعد فى ذات الوقت دعاية غير مباشرة لأدائه أو تمثيله.

ولعله قد تبين لنا مما سبق أهمية الاعتراف لفنان الأداء بحق على صوته وتقرير الحماية القانونية المناسبة لهذا الحق وذلك لحماية فنان الأداء فى مواجهة التقدم التقنى فى وسائل البث والتسجيل وذلك لأنه:

"Il sérait possible de réaliser une prestation chantée qu'un interprète n'aurait jamais fournie, grâce à la téchnique des enrigistréments" (2).

---

(1) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 233.

(2) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 230.

وقد أكد القضاء الفرنسى على حماية حق فنان الأداء على الصوت حيث اعتبر تقليد صوت أحد فنانى الأداء - الذى يتمتع بشهرة واسعة - فى إعلان تليفزيونى بما يدعو للاعتقاد أن القائم بهذا الإعلان هو ذلك الفنان الشهير يعد اعتداء على حق فنان الأداء على الصوت (١).

---

(١) راجع فى ذلك :

P. Tafforeau, Thèse precitée n. 585, p.508; Paris, 3 déc. 1975, Affire Claude Piéplu; TGI Paris, 11 juill. 1977, Affaire Maria Callas; TGI Paris, ch. 1, 19 déc. 1984, G.P. 1985-2-somm., p.406.

الفرع الثالث

حق فنان الأداء فى اختيار المخرج وفى الموافقة على السيناريو

الواقع أن حق فنان الأداء فى اختيار المخرج حالة كون الأداء أو التمثيل عبارة عن أداء أحد الأدوار فى فيلم سينمائى أو مسلسل تليفزيونى أو عمل مسرحى لا يعتبر حقاً مألوف من الناحية التشريعية ولكن يرد النص عليه عادة فى العقد خاصة عندما يكون فنان الأداء يتمتع بشهرة طاغية تجعل منه بطل العمل أو ما يسمى بنجم الشباك الذى يضمن نجاح العمل الفنى تجارياً.

ويرتبط حق فنان الأداء فى اختيار المخرج Le metteur en scène ou le réalisateur بحق آخر يمكن فنان الأداء التمتع به بموجب العقد وهو حق الموافقة على السيناريو. وفى مثل هذه الحالة وعندما يكون حق فنان الأداء فى اختيار المخرج هو مجرد امتداد لحقه فى الموافقة على السيناريو فإن دور المخرج عندئذ ينحصر فى تحويل السيناريو من مجرد نص مكتوب إلى مشاهد حية. وقد اعترف القضاء الفرنسى بهذا الحق لفنان الأداء منذ زمن بعيد.حيث قررت محكمة السين المدنية فى حكمها الصادر فى ١٩٥٥/٢/١٩ بحق فنان الأداء (الممثل) فى ألا يعمل إلا فى الأفلام ومع الأشخاص

الذين يراهم متفقون مع مواهبه وقدراته الفنية ومع مصالحه المهنية([1]).

والواقع أنه يندر وجود شرط فى العقد يسمح لفنان الأداء باختيار المخرج، كما أنه من النادر أيضاً أن يثار خلاف بشأن شخص المخرج وإن كان من المتوقع أن يحدث خلاف بشأن اختيار السيناريو أو الموافقة عليه ([2]).

ولا شك أن هناك فارق كبير بين حق اختيار المخرج وحق رفض المخرج والسيناريو والمشاركين الأساسيين فى العمل الفنى. فالحق فى رفض المخرج ينشأ حين يتعاقد فنان الأداء ليعمل تحت إشراف مخرج معين وبمشاركة فنانو أداء يتفقون مع مواهبه الفنية. فإذا قام المنتج بتغيير المخرج فإن من حق فنان الأداء رفض العمل مع المخرج الجديد. ويمكن تبرير ذلك بأن شخص المخرج كان محل اعتبار فى التعاقد سواء من حيث شهرته أو كفاءته الفنية والمهنية([3]).

([1]) T. civ. Seine, 19 fév. 1955, J.C.P. 1955-II-8678.

([2]) J. - M. Guguen, Thèse, precitée, p. 268.

([3]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 270 ets ;

وفى نفس المعنى :

TGI Paris, 17 nov. 1967, D.S. 1968-I-P. 406; T. civ. Seine, 7 Juillet 1937, G.P. 1938-II-p.676.

وفيما يتعلق بحق فنان الأداء (الممثل) في الموافقة على السيناريو فإن هذا الحق يتقرر عادة لصالح الممثل الأول الذى يستمد قوته التفاوضية من الشهرة الواسعة التى يتمتع بها وقدرته على اجتذاب الجمهور تجاه العمل بما يحقق له النجاح التجارى الذى يعد الهدف الأساسى للمنتج. والواقع أن هذا الحق - كما تقرر محكمة باريس ([1]) يعد غير مألوف ومن شأنه تعريض أموال واستثمارات المنتج للخطر بسبب نزوات Caprices النجم الأول.

والواقع أن الاعتراف بهذا الحق وبغيره من الحقوق المماثلة لصالح النجم الأول يؤكد مقولة أن النجوم عادة يتمتعون بحقوق إضافية Lès vedettes jouissent de droits supplémentaires([2]) بسبب ما يحققونه من نجاح للعمل الفنى تجارياً وفنياً خاصة فى مجال المصنفات السينمائية والأعمال المسرحية والتليفزيونية.

ويذهب بعض الفقه الفرنسى إلى أن ([3]) الاعتراف للنجم أو الممثل الأول بالحق فى الموافقة على السيناريو والذى يجد أساسه

([1]) TGI Paris, 23 nov. 1968, D.S. 1969-I- P. 402.

([2]) J. - M. Gueguen, Thèse precitée, p. 254.

([3]) Lyon - Caen, Note sous Paris, 30 mai 1961, D. 1961, p. 669.

ويقرر «ليون كان» فى هذا الصدد أن :

"La pratique, qui ést ici source de droit, réconnaît donc aux interprètes principaux de films un quasi - droit morale dès la période préparatioire distinct de celui que doit être reconnu sur leurs intérpretations".

القانونى فى الممارسة العملية يعنى الاعتراف له فى مرحلة اعداد المصنف بحق شبه أدبى يختلف عن ذلك الذى يتمتع به له على الأداء بعد إنجاز المصنف وإتمام العمل الفنى.

وتجدر الإشارة إلى أن حق الإطلاع على السيناريو Droit de régard يختلف عن حق الموافقة على السيناريو Droit d'approbation : فالحق الأول يتمع به كافة فنانو الأداء بما لهم من حق عام فى المحافظة على سمعتهم الأدبية والفنية. ويقتصر هذا الحق على قبول السيناريو أو رفضه كما هو دون أن يكون له حق المطالبة بتعديل السيناريو. أما الحق فى قبول السيناريو فإنه يعطى للنجم أو الممثل الأول حق المطالبة بتعديل السيناريو. ويعنى ذلك أن مؤلف السيناريو يلتزم بعرضه على النجم الأول وهو فى مرحلة الإعداد كما يلتزم أن يأخذ فى اعتباره ما أبداه الممثل الأول من ملاحظات عليه. بحيث يخرج هذا السيناريو فى النهاية متفقاً مع تصورات الممثل الأول ([1]). ولا شك أن الاعتراف لفنان الأداء بهذا الحق يفترض تمتعه بقدر معقول من الخبرة والمعرفة فى مجال إعداد السيناريو والحوار حتى لا يترتب على ممارسة فنان الأداء لهذا الحق الإضرار بالعمل الفنى فى مجموعه.

([1]) TGI Paris, 23 nov. 1968, D.S. 1969-I- p. 402.

ولبيان ذلك فإنه يجب القول بأنه إذا كان حق الموافقة على السيناريو الذى يجد مصدره فى العقد ويتحدد بما ورد فيه ليس حقاً مطلقاً أو تحكمياً(١) فإن فنان الأداء الذى يتمتع به يجب أن يلتزم بمضمون العقد الذى منحه إياه وأن يبنى رأيه على أسس موضوعية ومنطقيه. ومفاد ذلك أن فنان الأداء يخضع لرقابة القضاء حال ممارسته لهذا الحق حتى لا يتعسف فى استخدامه بحيث يعمل القضاء على إقامة التوازن بين حقوق فنان الأداء ومصالح المنتج. ولا شك أن فنان الأداء يعد متعسفاً فى استخدام هذا الحق إذا كان رفضه للسيناريو لمجرد أنه وجد عملاً آخر بأجر أفضل لدى منتج آخر (٢). ويمكن أن تثار المسئولية العقدية لفنان الأداء إذا لم يكن رفض السيناريو مبرراً. ويعتبر الرفض مبرراً أو مشروعاً إذا كان كاتب السيناريو لم يحترم اقتراحات ورغبات فنان الأداء بشأن السيناريو أو كان من شأن تنفيذ العمل انطلاقاً من السيناريو بحالته الراهنة التأثير سلباً على نجاح العمل والإضرار بسمعة فنان الأداء الأدبية والفنية.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض المحاكم تخلط بين حق الإطلاع على السيناريو وحق قبول السيناريو حيث تنظر إليهما كمترادفان وهو ماحدث بالحكم المشار إليه والصادر عن محكمة باريس فى ١٩٦٨/١١/٢٣.

(1) Paris, 8 mai 1950, J.C.P. 1951-II-6110.

(2) J.- M. Gueguen, Thèse precitée, p. 258.

ويعد رفض فنان الأداء للسيناريو مشروعاً أيضاً إذا كان السيناريو يخالف الضمير المهنى له Cònscience proffessionel .

ويرى بعض الفقه ([1]) أن العقد الذى يربط فنان الأداء بالمنتج والذى يتضمن شرطاً يسمح لفنان الأداء برفض السيناريو يعتبر عقداً تمهيدياً بفرض التزاما قبل التعاقد بحيث لا يتوافر العقد أو الإلتزام النهائى إلا بعد موافقة الفنان نهائياً على السيناريو. على أننا نتفق مع اتجاهاً آخر فى الفقه والقضاء يؤكد على الصفة النهائية لمثل هذا العقد ولما ينشأ عنه من التزامات، كل ما فى الأمر أن هذا العقد يمنح الممثل الأول حقاً إضافياً غير مألوف يتمثل فى قبول السيناريو أو رفضه والمطالبة بتعديله متى كانت هناك أسباب سائغة تبرر ذلك([2]). وتبدو أهمية القول بأن العقد المتضمن الشرط الموافقة على السيناريو هو عقد نهائى أن هذا يقتضى ألا يتعاقد فنان الأداء أثناء سريان هذا العقد على عمل آخر يتعارض مع العمل الأول.

([1]) Lyon - Caen, Note sous Paris, 30 mai 1961, D. 1961, p. 669.

([2]) J.- M. Gueguen, Thèse precitée, p. 262; C.A. Paris, 8 mai 1950, precité.

الفرع الرابع
حق رفض بث بعض المشاهد

قد ينشئ العقد الذى يربط فنان الأداء بالمنتج حقاً إضافياً لهذا الفنان يتيح له أحقية رفض بث بعض المشاهد. ويتم استخدام هذا الحق فى المرحلة السابقة على الانتهاء من إعداد النسخة الأصلية للفيلم أو المسلسل Copie standard . والواقع أن حق فنان الأداء فى الاعتراض على بث بعض المشاهد يعتبر امتداداً لحق فنان الأداء فى رفض السيناريـــو ومكملاً له. وبيان ذلك أن قراءة السيناريو قد لا تمكن فنان الأداء من الإحاطة بمدى قبول الجمهور للعمل على نحو دقيق بحيث يبقى لفنان الأداء حق تقييم العمل بشكل نهائى فى ضوء قراءة السيناريو ومراجعة المشاهد التى يتكون منها العمل. وقد يترتب على التقييم الإجمالى للعمل أن يجد فنان الأداء من بين المشاهد ما يمكن أن يسئ لسمعته الأدبية والفنية فيطالب بحذفها وفقاً للاتفاق الوارد بالعقد والذى يتيح له ذلك.

وقد يتعارض حق فنان الأداء فى رفض بث بعض المشاهد مع حقوق المؤلف (مؤلف السيناريو) وهو ما يقتضى أن يكون الرفض الصادر عن فنان الأداء قائماً على مبررات كافية وأسباب سائغة وألا يترتب عليه التعديل فى المصنف بما يغير من جوهره وهدفه وفكرته الرئيسية. ومن التطبيقات التى يكون من حق فنان الأداء فيها رفض بث بعض المشاهد أن يطلب فنان الأداء عدم بث بعض المشاهد الإباحية التى تؤدى لانصراف الجمهور عن مشاهدة أعماله وفقده لحب الجمهور واحترامه ([1]).

([1]) TGI Paris, 14 mai. 1974, D.S. 1974 p. 766.

الفرع الخامس

حق فنان الأداء فى اختيار الأسلوب المناسب لمواهبه

من الحقوق التى يتمتع بها فنان الأداء والتى ترتبط بحقه الأدبى حق اختيار اسلوب الأداء أو التمثيل الذى يتناسب مع مواهبه. وتطبيقاً لهذا الحق فإن فنان الأداء يختار الدور أو الشخصية التى تناسب مواهبه. وقد أقر القضاء الفرنسى هذا الحق منذ زمن بعيد حيث قررت محكمة السين المدنية(1) أن من حق فنان الأداء (الممثل) ألا يظهر إلا فى الأفلام وفى الشخصيات التى يراها متوافقة مع مواهبه الفنية ومصالحه المهنية.

والواقع أن الاعتراف بهذا الحق لفنان الأداء هو أمر منطقى إذ أن الأداء أو التمثيل هو إنعكاس لشخصيته كما أنه يستلزم شحذ الموهبة الفنية وكذلك تعبيرات الصوت والصورة الخاصة به من أجل إخراج هذا الأداء أو التمثيل فى الشكل المناسب. ولا شك أن إجبار فنان الأداء على تنفيذ مشاهد مثلاً لا يرغب فى القيام بها سيؤدى إلى عدم تنفيذها بصورة جيدة مما يضر بالعمل فى مجمله

---

(1) T. civ. Seine, 19 fév. 1955, precité.

حيث تقرر المحكمة أن :

"Un acteur a le droit de ne paraître que dans des films et sous des aspects ou personnages qu'il estime conforme à ses convocations artistiques et à l'intérêt de sa carrière, sans qu'il puisse lui être opposé un usage quelconque ...".

وبسمعة هذا الفنان أيضاً(١). ومما يحسب للقضاء الفرنسى أيضاً أنه قد اعترف بهذا الحق لفنان الأداء واعتبره أحد مظاهر الحق الأدبى له. على أنه لم يعتبر هذا الحق مطلقاً ولصيقاً بالشخصية بل اعتبره حقاً يقبل التصرف ويجد حدوده فيما نص عليه العقد من أحكام قانونية(٢). وعادة يلجأ فنان الأداء لاستخدام هذا الحق عندما يحاول المنتج أو المخرج حصره فى مجال محدد أو نوع معين من الأدوار أو الأعمال. وهذا الحق إذاً لا يعد لصيقاً بشخصية فنان الأداء ولايرتبط بالنظام العام وبالتالى يجوز لفنان الأداء التنازل عنه بصفة مؤقتة وفى حدود العقد الذى تضمن هذا التنازل فقط(٣). وعلى هذا فإنه إذا ارتبط فنان الأداء بعقد احتكار Contrat d'execlusivité مع أحد المنتجين بموجبه التزم هذا الفنان باتباع أسلوب محدد أو لعب دور معين فى كافة الأعمال التى ينتجها هذا المنتج أثناء مدة العقد فإن فنان الأداء الذى يخالف قواعد هذا العقد يكون قد ارتكب خطئاً عقدياً يبرر فسخ العقد (٤). على أنه إذا التزم فنان الأداء بالعقد

---

(1) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 240.

(2) CA. Paris, 14 déc. 1967, RIDA juillet 1977, p. 147.

حيث قررت المحكمة أن :

"Un artiste a le droit absolu de ne pas cantonner dans un genre déterminé dès lors qu'il n'a pas accepté de limitations contractuelles".

(3) J. M. Gueguen, Thèse precitée, pp. 243-244.

(٤) فى نفس المعنى :

TGI Paris, 1 déc. 1980, RIDA janv. 1981, p.l173.

بحيث لم يغير من المجال الذى حدده العقد ولكن قام بالتطوير. فى هذا المجال كالتعديل فى L'inspiration أو Le ton فإن ذلك لا يمثل خطئاً عقدياً. ويعنى ذلك أنه ليس من حق فنان الأداء التغيير فى Le rythme de livrasion فلا يمكنه مثلاً التحول من الغناء الأوبرالى إلى الغناء الشعبى ([1]).

وإذا كان عقد الاحتكار يسمح صراحة لفنان الأداء بتغيير نوع الأداء أو التمثيل فإنه لا يجوز للمنتج بعد ذلك أن يحتج عليه بعدم نجاح النوع الجديد من الأداء لأن ذلك الفشل يدخل ضمن مخاطر الاستثمار ولا يسأل عنه فنان الأداء طالما بذل العناية اللازمة فى العمل الذى شارك فى إنجازه.

فالمعروف أن أسلوب الأداء الذى يتبناه فنان الأداء يتوقف بصفة أساسية على قدراته الفنية وعلى ذوق الجمهور المقصود بالأداء أو التمثيل أو المتلقى له.

ويختلف الحق الأدبى لفنان الأداء عن الحق الأدبى للمؤلف من حيث أن الأخير لا يمكنه التنازل عن حقه فى اختيار أسلوب الإبداع الذى يناسبه فى حين يستطيع فنان الأداء ذلك. ولا يتغير الحال بشأن

([1]) مثال ذلك أن يتعهد فنان الأداء بموجب عقد الاحتكار بلعب دوراً سياسياً أو دينياً فى كافة الأعمال الذى ينتجها الطرف الثانى فى العقد ثم يقوم فنان الأداء بتغيير الأدوار ليؤدى دوراً عاطفياً مثلاً.

المصنفات بالتوصية Oeuvres de commande إذ أنه حتى فى هذه الحالة فإن المتعاقد مع المؤلف يطلب منه إنجاز مصنف يتناسب مع مواهبه وقدراته الإبداعية ([1]).

ومن خلال ما سبق تبين لنا أن حق اختيار الأسلوب الذى يناسب فنان الأداء هو أحد مظاهر ممارسة هذا الأخير لحقه الأدبى. وفى هذا يقرر بعض الفقه أن :

"Le choix du style est fonction de la personnalité d'un artiste; c'est pour cette raison qu'il constitue une prérogative du droit moral"([2]).

([1]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 245.

([2]) J. M. Gueguen, Thèse precitée, p. 244.

مما تقدم نرى أن المشرع لم يحدد على سبيل الحصر صور الاعتداء التى يمكن أن تقع على الحق الأدبى لفنان الأداء. وقد أحسن المشرع صنعاً حين ترك تقدير ذلك الأمر للقضاء فى كل حالة على حدة. وقد أكد مشروع قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ فى فرنسا على ذلك الأمر حيث قرر النائب «جولى بوا» عند إقرار هذا المشروع أنه أياً كانت الصياغة التى يتبناها المشرع فى هذا الشأن فإن قضاء الموضوع هو الذى يقرر ما إذا كان هناك اعتداء قد وقع على الحق الأدبى لفنان الأداء من عدمه(1). وعلى أية حال فإن الاعتداء على الحق الأدبى يمكن أن يأخذ شكل الاعتداء على الحق فى الصوت أو الصورة عن طريق تشويههما وكذا الاعتداء على الأداء ذاته فى حالة تحريفه أو تعديله دون إذن كتابى صريح من فنان الأداء. ويمكن أن يتمثل الاعتداء على الحق الأدبى لفنان الأداء أيضاً فى حالة إغفال ذكر اسمه أو صفته سواء على الدعامات التى يتم تثبيت الأداء عليها أو على وسائل الدعاية المتبعة للترويج للعمل الفنى الذى يعد الأداء أو التمثيل عنصراً من عناصره.

---

(1) J. O. Debats Senat jeudi 4 avril 1985, p. 125.

حيث قرر أنه :

"Quelque soit la tradiction que nous retiendrons, c'est la jurisprudence des tribunaux, qui est déjà en marche sur ce sujet, qui fixera le controur éxact de ce que peut faire un artiste, lors qu'il éstime que son droit moral a été atteint".

الفصل الثالث

الحق المالى لفنان الأداء

تمهيد وتقسيم :

يتمتع الحق المالى لفنان الأداء بأهمية خاصة حيث يضمن لكافة أفراد هذه الفئة مورداً مالياً أو مصدراً للدخل إذ لا يملك أبناء هذه الفئة فى الغالب مورد رزق آخر سوى دخلهم من العمل الفنى أى الأداء أو التمثيل بشتى صوره. وقد حرص المشرع المصرى ونظيره الفرنسى على تنظيم أحكام هذا الحق حيث تقضى المادة ١٥٦([1]) من قانون الملكية الفكرية المصرى بأن «يتمتع فنانو الأداء بالحقوق المالية الاستئثارية الآتية :

([1]) فى نفس المعنى راجع : المادة ١٦ من مشروع القانون النموذجى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذى أعده أ.د/ محمد حسام محمود لطفى لحساب المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فى سنة ١٩٩٦ والمادة ٢/٢٤ من مشروع تشريع نموذجى لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة الذى قام بصياغته مجموعة من الخبراء والمادة ١٦ من مشروع

١- توصيل أدائهم إلى الجمهور والترخيص بالإتاحة العلنية أو التأجير أو الإعارة للتسجيل الأصلى للأداء أو للنسخ منه.

٢- منع أى استغلال لأدائهم، بأية طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى مسبق منهم، ويعد استغلالاً محظوراً بوجه خاص تسجيل هذا الأداء الحى على دعامة أو تأجيرها بهدف الحصول على

قانون نموذجى أعده أ٠د/ محمد حسام محمود لطفى بتكليف من منظمة جامعة الدول العربية - المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة.

وانظر كذلك المواد من ١٠٩ إلى ١١٢من الأمر رقم ١/٩٧ فى ١٩٩٧/٣/٦ بشأن حقوق المؤلف والحقوق المجاورة بالجزائر، والمواد ٢٦/ب وما بعدها من قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة لسنة ١٩٩٦بجمهورية السودان، وكذلك المادة ١٥ من المرسوم بقانون رقم ٥ لسنة ١٩٩٩ فى شأن حقوق الملكية الفكرية بدولة الكويت التى جمعت بين تنظيم الحق الأدبى والمالى معاً حيث نصت على أن «يتمتع فنانو الأداء كالممثلين والمغنين والعازفين وغيرهم بالحق فى نسبة الأداء إليهم بالصورة التى أبدعوه عليها، كما يتمتعون بالحق المالى فى استغلال أدائهم سواء بتوصيل أدائهم إلى الجمهور أو الإتاحة العلنية للتثبيت الأصلى للأداء أو للنسخ منه، أو تأجيره، والإتاحة العلنية لأدائهم المثبت عبر الإذاعة أو الحاسب الآلى.

وتتمتع هيئات الإذاعة بالحق المالى فى الترخيص باستغلال تسجيلاتها ومنع أى استغلال لبرامجها بغير ترخيص كتابى مسبق».

وانظر أيضاً المادة ٣٩ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ بشأن حماية الملكية الأدبية والفنية.

عائد تجارى مباشر أو غير مباشر أو البث الإذاعى لها إلى الجمهور.

٣- تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى مباشر أو غير مباشر، بغض النظر عن ملكية الأصل أو النسخ المؤجرة.

٤- الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد فى أى زمان أو مكان.

ولا يسرى حكم هذه المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى مالم يتفق على غير ذلك».

ومن جانبها فإن معاهدة الويبو بشأن الأداء أو التسجيل الصوتى قد بينت أحكام المكنات التى يخولها الحق المالى لفنان الأداء فى المواد من ٦ إلى ١٠ حيث تعرضت المادة السادسة لحق الإذاعة والتثبيت على حين خصصت المادة السابعة لتنظيم حق الاستنساخ، أما المادة الثامنة فكانت محلاً لبيان أحكام حق التوزيع بينما نظمت المادة التاسعة أحكام حق التأجير Droit de location. وأخيراً بينت

المادة العاشرة من الاتفاقية أحكام حق الإتاحة بشأن الأداء المثبت على دعامات ماديه.

والواقع أن الاعتراف لفناني الأداء بحق مالى على أدائهم أو تمثيلهم هو أمر منطقى تشجيعاً لهم على الاستمرار فى الإبداع والعمل على الارتقاء بالمستوى الثقافى للمجتمع كما أنه يعد مقابل عادل لما بذلوه من جهد ولما أنفقوه فى سبيل إنجاز عملهم كشراء الملابس اللازمة لأداء الأدوار الموكله إليهم. ومن الناحية الشرعية فإنه لا يوجد مايمنع حصول المؤلف أو فنان الأداء على مقابل مالى نظير إبداعاته. وقد أفتى بذلك العديد من فقهاء المسلمين ويمكن أن نذكر منهم على سبيل المثال الشيخ عبد الله بن عبد الرحمن الجبرين من المملكة العربية السعودية رداً على سؤال مفاده أن هناك بعض محلات تتخصص فى بيع البرامج النافعة (برامج الحاسب الآلى) وتقوم بنسخها (بدون إذن أصحاب الحق عليها) وبيعها بحوالى سدس ثمنها الحقيقى. وقد أفتى سيادته بعدم مشروعية هذا التصرف حيث أنه يؤدى لتقليل الانتاج الأصلى خاصة وأن أصحاب الحق على هذه البرامج قد بذلوا فى سبيل إنجازها كثيراً من المال والجهد. ولا شك أن القيام بنسخها وبيعها بسعر زهيد سوف يؤدى لتوقفهم عن العمل الذى فيه نفع للمجتمع ([1]). وإذا كانت هذه الفتوى لا تتعلق مباشرة

([1]) راجع فى ذلك د/محمد حسام محمود لطفى: المرجع العملى فى الملكية الأدبية والفنية فى ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء - الكتاب الرابع - دار النهضة العربية ١٩٩٩، ص٧٠٠. وراجع أيضاً فى هذا الشأن بصفة

بالمقابل المالى المستحق لفنان الأداء إلا أنه ليس هناك ما يمنع سريانها عليه نظرا لوحدة السبب والعلة.

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد نص فى المادة L. 212-3 (1) على أن تثبيت الأداء أو توصيله للجمهور وكذلك كل استغلال منفصل أو مستقل للصوت أو الصورة إذا كان الأداء قد سبق تثبيته من حيث الصوت والصورة معاً يتطلب الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء ويستحق عنه الفنان مقابل مالى عادل.

عامة د/ عبد السميع عبد الوهاب أبو الخير: الحق المالى للمؤلف – دراسة مقارنة فى الفقه الإسلامى والقانون الوضعى، مكتبة وهبة ١٩٨٨، ص١ ومابعدها.

(1) وتنص هذه المادة على أن :

"Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète la fixation de sa prestation, sa reproduction et sa communication au public, ainsi que toute utilisation séparée de son et de l'image de la prestation lors que celle- ci a été fixée à la fais pour le son et l'image.

Cette autorisation et les rémunerations auxquelles elle donne lieu sont régies par les dispositions de articles L.672-1 et L.762-2 du code de travail, sous réserve des dispositions de l'article L.212-6 du présent code".

ويخضـــع هـذا الإذن والجعــائل المســتحقة لأحكــام المـــادتين L.762-1 ، L.761-2 من قـانون العمـل مـع عـدم الإخــلال بأحكــام المادة L.212-6 من قانون الملكية الفكرية.

ومن خــلال عرضنـا لأحكـام الحـق المـالى لفنـان الأداء سـوف نقسم هذا الفصل إلى المباحث الثلاثة التالية:

المبحث الأول : سلطات الحق المالى وأسس تقديره.

المبحث الثانى : مدة الحق المالى لفنان الأداء.

المبحث الثالث : عقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء.

المبحث الأول

سلطات الحق المالى وأسس تقديره

على غرار الحق المالى للمؤلف فإن الحق المالى الذى يتمتع به فنان الأداء يخول هذا الأخير العديد من المكنات. وبجانب ذلك فإنه يلزم التعرف على أسس تقدير الأجور أو الجعائل أو المكافآت التى تستحق لفنان الأداء. وعلى ذلك فإن هذا المبحث ينقسم إلى المطلبين التاليين:

المطلب الأول : سلطات الحق المالى لفنان الأداء.

المطلب الثانى : أسس تقدير الحق المالى لفنان الأداء.

المطلب الأول

سلطات الحق المالي لفنان الأداء

من خلال نص المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى ونظيراتها فى التشـريعات العربيـة التـى سبق الإشـارة إليهـا وكذلـك نص المـادة L.212-3 مـن قـانون الملكيـة الفكريـة الفرنسـى نجـد أن الحـــق المالـــى لفنان الأداء يخوله عدة سلطات يمكن تقسـيمها إلـى ما يلى:

الفرع الأول :

حق الإذن أو التصريح Droit d'autorisation

الفرع الثانى :

حق التأجير أو الإعارة Droit de location ou de prêt .

الفرع الأول

حق الإذن أو التصريح Droit d'autorisation

يتفرع هذا الحق إلى صورتين: أولاهما: هى حق الإذن أو التصريح الكتابى المسق وهو يرتبط بالاستغلال المالى للأداء أو التمثيل بأى صورة من الصور. أما الصورة الثانية فهى تتعلق بتوصيل الأداء أو إتاحته للجمهور بحيث يستطيع كل فرد من أفراد الجمهور أن يشاهد الأداء أو يستمع إليه فى الزمان والمكان المناسبين له. وسوف نبين فيما يلى أحكام حق الإذن أو التصريح، ثم نعرض لأحكام الحق فى الإتاحة أو التوصيل للجمهور.

الغصن الأول

حق الإذن

نظراً لأهمية الإذن الذى يجب أن يصـدر مـن فنـان الأداء قبـل أى استغلال لأدائه فإن المشرع الفرنسى قد وضعه فى صـدر المـادة L.212-3 مـن قـانون الملكيـة الفكريـة حيـث بدأهـا بـالنص علـى أن: "Sont soumis à l'autorisation écrite de l'artiste - interprète...." ولـم تغفـل التشـريعات العربيـة والاتفاقيـات الدوليـة أيضـاً النص على استلزام هذا الإذن مـن جـانب فنـان الأداء وهـو مـا سنبينه فيما يلى:

أولاً: شكل الإذن وميعاده :

قبل بيان الشكل الذى يجـب أن يتخـذه الإذن الصـادر مـن فنـان الأداء بشأن الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل والتوقيت الـذى يجـب أن يصدر فيه هذا الإذن فإنه يـلزم أن نتعرف بـداءة علـى المقصـود بحق الإذن. ويعرف بعض الفقه (1)هذا الحق بأنه الالتزام المفروض

---

(1) أنظر على سبيل المثال :

P.M. Bouvery, Les contrast de la musique, IRMA 2001, p. 81 .

حيث يقرر سيادته أنه هو :

"L'obligation pour toute personne ... voulant fixer (c'est-à-dire) enrigistrer et ou utiliser la prestation d'un artiste - interprète, d'oubtenir l'autorisation écrite de l'artiste - interprète de fixer, reproduire - et communiquer au public cette prestation".

على كل من يريد تثبيت أو استخدام الأداء أو التمثيل، بالحصول على الإذن المكتوب بذلك من فنان الأداء من أجل تثبيت أو نسخ أو إتاحة الأداء للجمهور.

وفيما يتعلق بشكل الإذن فإنه يجب أن يكون مكتوباً (١) أياً كانت اللغة أو الوسيلة التى تدون بها الكتابة وأياً كان نوع المحرر سواء كان عرفياً أو رسمياً. وقد يستلزم المشرع ضرورة ذكر بيانات معينة فى هذا الإذن وفى العقد الوارد على استغلال الحق المالى. ويجب أن تكون عبارات هذا الإذن واضحة وأن يكون نطاقه محدد بدقة حيث أنه يخضع لمبدأ التفسير الضيق كما سنبين فيما بعد.

ومن حيث ميعاد صدور الإذن فإن هذا الأخير يجب أن يكون سابقاً على الاستغلال المالى للأداء. وقد أكدت المادة ٢/١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى على ذلك حيث نصت على أنه يجوز لفنانو الأداء «منع أى استغلال لأدائهم، بأية طريقة من الطرق، بغير ترخيص كتابى سابق ...».

---

(١) وقد أكدت المادة ٢/١٠٦ من قانون حق المؤلف الأسبانى الصادر فى ١٩٩٦/٤/١٢ بالمرسوم الملكى رقم ١٩٩٦/١.
حيث تقضى الفقرة الثانية من المادة المذكورة بأن التصريح أو الإذن الصادر من أجل تثبيت الأداء على دعامات معينة يجب أن يكون مكتوباً وتقرر هذه الفقرة أن :
“Cette autorisation doit être accordée par écrit”.

أما المشرع الفرنسـى فقد استلزم أن يكون الإذن مكتوباً ولم يشترط صراحة أن يكون سابقاً Préalable. على أن القضاء الفرنسى([1]) قد أكد على أن الموافقة اللاحقة خاصة إذا كانت فى شكل قبض المقابل المالى والتوقيع فى الاستمارة الخاصة بذلك لايغنى عن ضرورة وجود الإذن المكتوب والسابق على الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل. وقد أكدت المحكمة على أنه عند غياب التوقيع على العقد الذى يتضمن الإذن السابق باستغلال الأداء أو التمثيل وتوزيع الدعامات التى تم تثبيت هذا الأداء عليها هو عمل غير مشروع ولا يحول الحصول على مقابل مالى وتوقيع فنان الأداء فى المستند الخاص بالصرف دون عدم مشروعية هذا التسجيل الذى انتفى بشأنه الإذن الكتابى السابق.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن هذا الإذن يجب أن يفسر تفسيراً ضيقاً وبالتالى فإذا كان الإذن الصادر من فنان الأداء لا يجيز صراحة إلا الاستغلال الصوتى فقط للأداء وبالتالى فإنه لا يجوز استغلال هذا الأداء أو التمثيل ضمن فيديو كليب أو ضمن انتاج فيلم معين([2]).

([1]) أنظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 25 mars 1992: RG, 4, 097/92, CA Paris, 10 mai 1995: RG, 93/026277.

([2]) P.M. Bouvery, op. cit., pp. 82 et 128.

ثانياً: حالات استلزام الإذن :

يُلزم المشرع كل من أراد توصيل الأداء أو التمثيل للجمهور أو أن يقوم بتثبيته على دعامات سواء فى شكل أشرطة أو اسطوانات أو أى دعامة أخرى من شأنها نقل الأداء أو التمثيل للجمهور بصورة غير مباشرة بالحصول على إذن كتابى مسبق من فنان الأداء أو ذوى الشأن الذين آل إليهم حق الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل([1]). ولا يجوز أيضاً بث الأداء إذاعياً إلى الجمهور إلا بعد الحصول على إذن كتابى مسبق على النحو السالف بيانه. ويجب الحصول على إذن فنان الأداء أيضاً فى حالة الرغبة فى تسجيل الأداء الحى فى أحد الحفلات أو المسرحيات بهدف استغلال هذه التسجيلات تجارياً([2]). ويستوى أن يكون الاستغلال المالى وارداً على الصوت والصورة معاً أو على أحدهما فقط ([3]).

([1]) أ/خاطر لطفى: موسوعة حقوق الملكية الفكرية – دراسة مقارنة تأصيلية للقانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ فى شأن حماية حقوق الملكية الفكرية – شركة ناس للطباعة – القاهرة ٢٠٠٣، ص٤٩٩.

([2]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٤٩٩.

([3]) المادة L.212-3 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى حيث تقضى باستلزام الإذن حتى فى حالة :

(.... Toute utilisation séparée du son et de l'image de la prestation lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image...).

ثالثاً: أثر تخلف الإذن وحالات الإعفاء منه :

يترتب على الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل دون الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء أو ذوى الشأن (وهم الذين انتقل إليهم الحق المالى لفنان الأداء كالورثة والموصى لهم) أن يصير هذا الاستغلال غير مشروع بما يعطى لفنان الأداء أو ذوى الشأن الحق فى اتخاذ الإجراءات اللازمة لوقف هذا الاعتداء بالإضافة إلى الحصول على التعويض المناسب. ولا يمنع ذلك من تطبيق الجزاء الجنائى المنصوص عليه بشأن بعض صور الاعتداء.

وجدير بالذكر أن الفقرة الأخيرة من المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى قد استثنت من شرط الإذن حالة الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل الذى ورد ضمن تسجيل سمعى بصرى audiovisuel حيث يجرى نص تلك الفقرة على أنه «ولا يسرى حكم تلك المادة على تسجيل فنانى الأداء لأدائهم ضمن تسجيل سمعى بصرى مالم يتفق على غير ذلك».

ويستفاد من هذا النص أنه ما لم يرد فى العقد الذى يربط فنان الأداء بمنتج المصنف السمعى البصرى الذى يتضمن الأداء أو التمثيل بند يستلزم حصول القائم بالاستغلال المالى للأداء أو التمثيل على إذن كتابى مسبق من فنان الأداء فإن هذاالإذن لا يكون مطلوباً وذلك بسبب الطبيعة الخاصة للمصنف السمعى البصرى وما بذله منتجه من جهد ومال وهو ما يبرر إعطاء مكنة الاستغلال المالى

لهذا المنتج وذلك لضمان أفضل استثمار أو استغلال مالى لهذا المصنف([1]).

رابعاً: حق الإذن فى حالة تعدد فنانو الأداء :

إذا تعدد فنانو الأداء وكان كل منهم مستقل فى عمله عن الآخرين فإن المنطق يقتضى الحصول على إذن فردى من كل منهم مالم يقوموا بإرادتهم بتوكيل أو تفويض أحدهم لذلك الغرض. وإذا كان فنانوا الأداء يشكلون فريقاً كالأوركستر أو الكورال أو الفرق المسرحية أو غير ذلك من صور الاتحاد والتجمع بينهم فإنه يجب عليهم عندئذ اختيار نائب représentant ليمارس بإسمهم الحقوق المالية ويقوم بالتوقيع على الإذن المسبق اللازم للاستغلال المالى للأداء أو التمثيل. وفى حالة عدم الاتفاق على تحديد هذا النائب فإن مدير المجموعة هو الذى ينوب عنهم فى تلك الأمور. وقد نص القانون الفنلندى رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ والخاص بحق المؤلف على ذلك فى المادة ٩٣ منه ([2]).

([1]) فى نفس المعنى أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٥٠١. وراجع أيضاً المادة L.212-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى.

([2]) ويجرى نص هذه المادة على أنه :

"Les orchestres, groupes vocaux et autres groupements d'interprètes ou exécutants désignent un représentant aux fins de l'exercice des droits reconnus par la présent loi. A défout, la représentation est assurée par le dirigeant du group".

الغصن الثاني

حق الإتاحة

يعتبر حق الإتاحة من أهم سلطات الحق الأدبى للمؤلف ولكنه فى مجال الحقوق المجاورة يرتبط أكثر بالحق المالى ولعل ذلك يرجع إلى عدم تمتع معظم أصحاب الحقوق المجاورة سوى بالحق المالى فقط دون الحق الأدبى. فقد أشرنا سابقاً إلى أن فنان الأداء فقط هو الذى ينفرد بين أصحاب الحقوق المجاورة بالتمتع بالحق الأدبى وبالأحرى ببعض سلطات الحق الأدبى التى تناسب طبيعة الأداء أو التمثيل وتتوافق مع حقوق مؤلف المصنف الذى يرد عليه الأداء أو التمثيل. ويقصد بحق الإتاحة نقل الأداء أو التمثيل بواسطة الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو من خلال شبكات المعلومات أو بأى وسيلة أخرى من شأنها أن تتيح لكل فرد من أفراد الجمهور أن يتلقى هذا الأداء أو التمثيل على وجه الإنفراد فى المكان والزمان اللذان يختارهما([1]).

والواقع أن ظهور مصطلح الحق فى الإتاحة كان نتيجة منطقية لتزايد انتشار وسائل الاتصال الحديثة وشبكات المعلومات التى غيرت شكل ووسيلة وصول الأداء أو التمثيل أو المصنف أيضاً للجمهور. فقد ترتب على التطور الفائق فى ميدان الاتصالات أن

([1]) أ/ خاطر لطفى : المرجع السابق، ص٥٠٠.

أصبح من الممكن إتاحة نسخة واحدة من الأداء من المصنف أو الأداء أو التمثيل لكى يتمكن ملايين المشاهدين أو المستمعين من المشاهدة أو الاستماع فى وقت واحد من خلال أحد المواقع على شبكة الانترنت ([1]).

ومفاد ما سبق أن مصطلح حق الإتاحة يمثل البديل العصرى لحق النسخ Reproduction وحق تقرير النشر Divulgation وبذلك فهو مصطلح يتفق مع وسائل النشر والبث الحديثة ويستوعب ما قد يستجد منها.

ومما تقدم يتضح أن حق الإتاحة يشمل كافة صور إتاحة الأداء الحى أو المثبت على دعائم للجمهور أياً كانت وسيلة ذلك.

وقد تبنى قانون الملكية الفكرية المصرى هذا المفهوم للحق فى الاتاحة حيث تنص الفقرة الرابعة من المادة ١٥٦ على أن فنان الأداء يتمتع بالحق فى «الإتاحة العلنية لأداء مسجل عبر الإذاعة أو أجهزة الحاسب الآلى أو غيرها من الوسائل، وذلك بما يحقق تلقيه على وجه الانفراد فى أى زمان ومكان».

([1]) فى نفس المعنى د/ محمد حسين منصور: المسئولية الاليكترونية – مرجع سابق – ص٣١٣، ٣١٥. حيث يرى سيادته ضرورة ميلاد قواعد قانونية توائم النظام العالمى الجديد فى التعامل مع المعلومات أمام اتساع سوقها ورواجها.

الفرع الثانى

حق التأجير أو الإعارة

Droit de location ou de prêt

حين يتمثل الأداء أو التمثيل فى المشاركة فى إنجاز أحد الأفلام السينمائية أو المسرحيات فإن حق التأجير يجد مجاله الخصب للتطبيق حيث يمكن إعارة أو تأجير الشرائط أو الأقراص المدمجة التى تحتوى على الأداء أو التمثيل من خلال نوادى الفيديو والمحلات المتخصصة فى هذا النوع من التأجير.

ويقصد بتأجير الأداء الأصلى أو النسخ منه فى مفهوم نص المادة ١٥٦/ من قانون الملكية الفكرية المصرى الحق فى إعارة الأداء إلى الجمهور للانتفاع به بالأسلوب الذى يتفق مع طبيعة الأداء أو التمثيل ونوعه ثم إعادة النسخ المعارة أو المؤجرة بعد انتهاء المدة المتفق عليها وذلك لقاء مقابل مالى محدد. ويستوى أن يقع التأجير على الأداء الأصلى الذى يقوم به فنان الأداء مباشرة أو على النسخ التى تم إعدادها على أثر تثبيت الأداء على الدعامات المناسبة وبصرف النظر عن شخص المالك للنسخة الأصلية أو النسخة المعارة أو المؤجرة (١).

---

(١) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص ٥٠٠.

الغصن الأول

الحق فى التأجير أو الإعارة فى التشريعات العربية

لم تغفل معظم التشريعات العربية الاعتراف لفنان الأداء أو لمنتج الفونوجرام والفيديوجرام بحق التأجير أو الإعارة وبيان أحكام هذا الحق. ويمكننا أن نشير فى هذا الصدد على سبيل المثال إلى نص المادة ٢٣/ب من قانون حق المؤلف الأردنى لسنة ٢٠٠١ والمعدل لأحكام قانون حماية حق المؤلف التى تقضى بتمتع منتج التسجيلات الصوتية بحق التأجير أو الإعارة. كما تعترف المادة التاسعة من ذات القانون بهذا الحق للمؤلف (م٠ ٩/د). وهكذا يبدو جلياً أن التشريع الأردنى وإن كان قد أقر بتمتع المؤلف ومنتج التسجيلات الصوتية بحق التأجير أو الإعارة فإنه لم يقر هذا الحق لصالح فنان الأداء حيث قصرت المادة ٢٣/ب ذلك الحق على منتجو التسجيلات الصوتية بينما أقرته المادة ٩/د للمؤلف. ولا نرى مايمنع تمتع فنان الأداء بهذا الحق وإن كان الغالب أن المصنفات التى تقبل التأجير أو الإعارة هى المصنفات السمعية البصرية كالأفلام والمسرحيات المثبتة على دعامات أياً كان شكلها وبالتالى تسرى بشأنها قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج.

وتأييداً لوجهة نظرنا فإن قانون حماية الملكية الأدبية والفنية اللبنانى قد اختص المنتج فقط بالتمتع بحق التأجير حيث تقضى المادة ٤١ منه بأن «يكون للمنتجين الذين أجيز لهم من قبل الفنانين المؤدين بأن يقوموا بأول تثبيت للعمل السمعى والبصرى على أية مادة ملموسة، الحق الحصرى فى نسخ وتوزيع وبيع وتأجير العمل السمعى والبصرى الذين قاموا بإنتاجه وفى نقله إلى الجمهور». وهذا النص يعد تطبيقاً لقرينة التنازل من جانب فنان الأداء لصالح منتج المصنف السمعى البصرى كما سنرى ذلك لاحقاً.

وقد كان قانون الملكية الفكرية المصرى أكثر تفصيلاً لحقوق فنان الأداء حيث نصت المادة ٣/١٥٦ منه على تمتع فنان الأداء بحق تأجير أو إعارة الأداء الأصلى أو نسخ منه لتحقيق غرض تجارى سواء تم ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة. والواقع أن هذا المسلك المحمود من جانب المشرع المصرى يدل على الحرص على وضوح التنظيم القانونى للحقوق المالية لفنان الأداء والاعتراف له بحق التأجير على نحو لا يحتمل الشك ولا يقبل التأويل.

الغصن الثانى

حق التأجير أو الإعارة فى التشريعات الأوروبية

نظمت العديد من التشريعات الأوروبية حق التأجير أو الإعارة ومن ذلك مثلاً القانون الأسبانى الذى عرف هذا الحق بالمادة ٣/١٠٩ بأنه وضع الأداءات المسجلة تحت تصرف الجمهور من أجل استعمالها لفترات محددة نظير فائدة اقتصادية مباشرة أو غير مباشرة(١). وتضيف تلك الفقرة أيضاً أنه يستبعد من فكرة التأجير وضع الأداء المسجل تحت تصرف الجمهور لمجرد العرض أو التوصيل للجمهور من خلال الفونوجرام أو التسجيلات السمعية البصرية وكذلك نشر مقتطفات من أى مما سبق وتستبعد أيضاً حالة وضع الأداء تحت تصرف الجمهور للإطلاع عليها فى مكانها Pour consultation sur place وذلك فى الحالات التالية:

١- عندما يبرم فنان الأداء أو المؤدى بصورة فردية أو جماعية عقوداً مع منتج التسجيلات السمعية البصرية متعلقة بإنتاج هذا النوع من التسجيلات، ففى هذه الحالة يفترض أنه قد نقل حقوقه فى التأجير – ماعدا حالة وجود شرط مخالف يظهر فى العقد أو

---

(١) ويجرى نص هذه الفقرة على أنه :
«Aux fins du présent titre on entend par location de fixation des prestations leur mis à disposition pour l'usage, pour un temps limité et pour un avantage économique ou commercial direct ou indirect".

استثناء على الحق - غير القابل للتنازل - فى المكافأة العادلة المذكورة فى النقطة التالية :

٢- حالة نقل أو تحويل فنان الأداء لحقه فى التأجير فيما يتعلق بفونوجرام أو النسخة الأصلية أو نسخة من تسجيل سمعى بصرى لصالح منتج فونوجرام أو تسجيلات سمعية بصرية. ويحتفظ فنان الأداء بحقه فى المكافأة العادلة كقابل للتأجير. وهذا الحق لا يقبل التنازل.

وتقرر هذه الفقرة فى عجزها أن حق التأجير تتم ممارسته بواسطة هيئات الإدارة الجماعية لحقوق الملكية الفكرية (1).

وفيما يتعلق بالقانون الفرنسى (2) الذى يرتبط تنظيم حق التأجير والإعارة فيه بالتوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ لسنة

---

(1) تقرر هذه الفقرة فى نهايتها أن :

«Le droit émoncé au paragraphe précédent est exercé par le vuais des organisations de gestion des droits de paropriété intellectuelle".

(2) تجدر الإشارة إلى أن حق التأجير والإعارة قد حظى باحتمام الفقه الفرنسى - على عكس نظيره المصرى - سواء فى المؤلفات العامة أو الدراسات المتخصصة ويمكننا أن نشير هنا على سبيل المثال :

A. Lebois: Le droit de location des auteurs et des titulaires de droits voisins, Thèse Nontes 2001;

C. Bernault: La propriété littéraire et artistique appliquée à l'audiovisuel, LGDJ 2003; F. Poullaud Dulian: Le droit de prêt, une revendiction légiteme des auteurs: J.C.P; éd. G. 2000.

١٩٩٢ والتوجيه الأوروبى رقم ٩١/٢٥٠ لسنة ١٩٩١. وتحدد المادة ٢/٢ مـــن التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ المستفيدون من الحق فـــى التأجير وهـم : المؤلـف وفنـان الأداء ومنتجـو الفونوجـرام ومنتجوا الأفلام. وتؤكد المادة ١/٤ مـــن ذات التوجيـه علـى أن المؤلف وفنان الأداء يتمتعان بحق فى مقابل مالى عادل غير قابل للتنازل «il ne peut être renonce» (١) عن حق التأجير.

ويرى جانب من الفقه الفرنسى أنـه ليس من تقاليد القانون الفرنسـى الخـاص بحـق المؤلـف أن يعترف بصـورة مصطنعـة (القرينة) بحقوق لصالح صاحب العمل أو المستثمر كمنتج الفيلم أو

Actualité, 891; F. Plan: La directive 92/100: Location - prêt ... et droits voisins: Angle droit, Fév. 1993, n. 17, p. 14; J. Passa, le directive du 22 mai 2001 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information: J.C.P., éd. G. 2001, I, p. 331; A. et H.-J. Lucas: op. cit., p. ets; A. Bertrand: Droit d'auteur ...., op. cit, p. ets; C. Colombet, propriété littéraire et artistique et droit voisins, 9 ème éd., op. cit., p. ets; A. E.Chkenazi, Droit de prêt, Tasca fait face aux maires: L'expresse, 18 janvier 2001; D. Diserens, Vidéocassettes en location et droit d'auteur: Film échange, 1981, n°. 19, p.3; E.Barbary, La location des oeuvres sur supports numériques (CD-ROM., CDI, DVD..): Journal du multimédia, n°. 19, mars 1997, p. 109; E.Pierrat, droit de prêt: état des lieux juridiques en prélude à une intervention, politique: Legipresse, juillet-Août 2000, n. 173, p. 77; J.-L. Gal, Le droit de location des vidéocassettes,Mémoire DEA, Paris II, 1994.

(١) لمزيد من التفاصيل راجع :

A. Lebois: Le droit de location des auteurs et des titulaires de droit voisins, Thèse précitée, p. 221 ets.

منتج الفيديوجرام إذا لم يكن هو الشخص الطبيعى الذى ابتكر المصنف وذلك على خلاف الحال فى القانون الأمريكى حيث يعتبر صاحب العمل مؤلفاً فى حالة work made for hire (1).

وإذا كان المشرع قد اعترف بحق التأجير لأصحاب حق المؤلف والحقوق المجاورة بصفة عامة (2) إلا أن ذلك من شأنه صدور أكثر من إذن من أجل تأجير نسخ المصنف السمعى البصرى الواحد إذ يتصور أن يصدر إذن من جانب المؤلف وفنان الأداء والمنتج. ولتلافى هذا التعارض وحيث أن المنتج قد تكبد الكثير من الأموال فى سبيل انتاج هذا المصنف بجانب أنه أكثر هؤلاء الأطراف دراية بالاستغلال التجارى للمصنف السمعى البصرى فإن المشرع قد ركز حقوق التأجير فى يد المنتج وذلك من خلال قرينة التنازل التى تسرى فى حق المؤلف وفنانو الأداء المشاركين فى إنجاز هذا المصنف. وقد نظمت المادة ٥/٢ من التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ أحكام هذه القرينة بالنسبة لفنان الأداء، أما المادة L.132-24(3) من قانون الملكية الفكرية الفرنسى فقد نظمت أحكام

---

(1) A. Lebois, Thèse, precitée, p. 229 et note 35.

(2) ويلاحظ أن المشرع من خلال التوجيهات الأوروبية قد استثنى من التمتع بهذا الحق مشروعات الاتصالات السمعية البصرية Les intérprises de communication audiovisuelle.

(3) تنص الفقرة الأولى من هذه المادة على أن :
"Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d'une oeuvre audiovisuelle, autres que l'auteur de la composition musicale avec au sans parole, emporte, sauf clause contraire et sons

هذه القرينة بالنسبة للمؤلف حيث نصت على أن العقد الذى يربط المنتج بمؤلفى المصنف السمعى البصرى، فيما عدا مؤلف الشطر الموسيقى المصحوب أو غير المصحوب بالكلمات، تتضمن تنازلاً لصالح المنتج عن الحقوق الاستئثارية الخاصة باستغلال المصنف السمعى البصرى ما لم يتفق على خلاف ذلك.

ومن خلال ذلك النص نجد أن قرينة التنازل المقررة لصالح منتج المصنف السمعى البصرى تشمل كافة صور الاستغلال المالى لهذا النوع من المصنفات وبالتالى فإنها تشمل حق التأجير الذى يرد على نسخ هذا المصنف.

وللتعرف على أحكام تلك القرينة بالنسبة لفنان الأداء فإنه فيما يتعلق بحق التأجير أو الإعارة لم تتطلب المادة L.212-3 al.1 من قانون الملكية الفكرية الإذن الكتابى من فنان الأداء إلا من أجل تثبيت أدائه أو نسخه أو نقله للجمهور وكذلك بشأن كل استغلال مستقل للصوت أو الصورة أو بأداء يتضمنها معاً (الصوت والصورة). ولاشك أن صمت المشرع الفرنسى فى هذا الشأن، على خلال المشرع المصرى، هو أمر محل انتقاد ([1]) إذ لا يوجد ما يمنع

---

préjidice des droits reconnus à l'auteur par les dispositions des articles L.111-3, L. 121-4, L.121-5, L.122-1 à l.122-7, L.123-7, L.131-2 à L.131-7, L.132-4 et l.132-7, cession au profit du producteur des droits exclusifs d'exploitation de l'oeuvre audiovisuelle".

([1]) A. Lebois, Thèse, precitée, n. 302, p. 147; A. et H.-J. Lucas, op. cit., n. 830. ;

الاعتراف لفنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة شأنه شأن باقى أصحاب الحقوق المجاورة رغم أنه يعد أقربهم حقوقاً للمؤلف ذاته.

الغصن الثالث

مبررات حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة

يبرر البعض حران فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة بفض التنازع بين حق الملكية الفكرية وحق الملكية الوارد على النسخ حيث يتميز كل منهما عن الآخر. ويعنى ذلك أن السماح لفنان الأداء بالرقابة على تداول واستخدام النسخ الخاصة بالأداء أو التمثيل قد يعوق حق الملكية الذى يتمتع به المنتج على تلك النسخ. وتنطلق هذه الفكرة التى تبناها القضاء الألمانى أيضاً من أن التنازل (البيع) الأول يجب أن يكون هو المحدد لحقوق المؤلف فى الاستغلال التجارى للمصنف. وبالتالى فإن حق الملكية الوارد على النسخ يجب

وقارن :

F. Pollaud-Dulian, Le droit de destination. precité.

وجدير بالذكر أن القانون البلجيكى قد نحا ذات النحو الذى سار عليه المشرع الفرنسى فى هذا الشأن حيث لم ينص هو الآخر على تمتع فنان الأداء بحق التأجير أو الإعارة.

لمزيد من التفاصيل حول موقف التشريعات الأوروبية من مدى تمتع فنان الأداء بحق التأجير راجع الرسالة المذكورة بالهامش السابق، ص١٤٨ ومابعدها وحول مبررات حرمان فنان الأداء من هذا الحق راجع ص١٥٤ ومابعدها من ذات الرسالة.

ألا يكون مقيداً بالحق الذهنى ولذلك يجب حرمان فنان الأداء من حق التأجير وقصره على المنتج كمالك للنسخ وصاحب الحق الاستئثارى باستغلالها مالياً.

ولا شك أن هذه الحجة منتقدة إذ أنها تقوم على الخلط بين حق الملكية على الدعامة أو النسخة وحق الملكية الفكرية فى حين أن حق الملكية وحق الاستغلال والتسويق مستقلان كما أن نقل حق الملكية المادية للنسخ لا يجب أن يعنى انقضاء أو استنفاذ حق الملكية الفكرية([1]) لأن المعروف أن الانقضاء أو الاستنفاذ ليسا من طبيعة حق المؤلف إذ هو لا يعدو أن يكون نتيجة لمفهوم معين وهو أن صاحب حق الملكية الفكرية يتمتع بحق استئثارى فى تسويق إبداعاته ويجد مالك النسخ المادية حقوقه الكاملة من خلال تلك الخطوة الأساسية من جانب صاحب حق الملكية الفكرية([2]). وعلى ذلك فإن التنازل عن حقوق الملكية الفكرية لا يمثل الأساس القانونى لانقضاء هذه الحقوق ومن بينها حق التأجير بل لا يعدو هذا التنازل أن يكون

([1]) Mlle B. Castell, L' "épuisement" du droit intellectuel, en droit français allemand et communautaire, PUF, 1989, p. 83 ets spécialement note 53.

([2]) H. Cohen - Jehoram, L'épuisement du droit d'auteur aux Pays-Bas: L'importance économique du droit d'auteur: RIDA 1988, n. 137, p. 59 à 83.

مجرد بيـان آليـة هذا الانقضـاء([1]). وهكذا يتضـح أن حرمـان فنـان الأداء مـن حـق التـأجير يقـوم فقـط علـى أسـاس اجتمـاعى اقتصـادى وليس على أسس قانونية. ولا يمكن تـبرير حرمـان فنـانو الأداء من التمتع بحق التأجير أو الإعارة على أسـاس أن صـاحب حـق الملكيـة الفكرية (مؤلف - فنان أداء) يتمتع بحماية كافية حيث يحصـل علـى مقابل عادل عند أول استغلال للإبداع وإتاحة نسخه للتداول. فـالواقع أن هذه الحجة لا تعدو أن تكون ذات طابع اقتصادى سياسى حيث أن قانون السوق "La loi du marché" يقتضـى أن لا يعترض أصحـاب الحقوق الفكرية على استخدام نفس النسخ عن طريـق المنتـج. وممـا تقدم نجد أن انقضاء أو استنفاذ حـق التـأجير يجـد أساسـه فـى إقامـة التوازن بين المصالح الخاصة لصاحب حق المؤلف أو صاحب حق الملكيـة الفكريـة وبيـن المصلحـة العامـة التـى تقتضـى حريـة تـداول المنتجات وحرية التجارة. ويستخلص البعض مما تقدم أن الاعـتراف لحق المؤلف وفنان الأداء بحق التأجير قد يمثل عبئاً لا يحتمل وعائقاً أمـام حريـة التـداول بشـأن النسـخ ويعيـق الأمـــان القـانونى وحريـة المعاملات التجارية بشأن الإبداع محل التأجير ([2]).

ويبرر البعض حرمان فنان الأداء من حق التأجير أيضـاً علـى أساس المصالح أو الاعتبارات الاقتصادية والاجتماعية التـى تستلزم

([1]) A. Lebois, Thèse, precitée n. 318, p. 155; D Graz: Propriété, intellectuelle et libre circulation des marchandises, Librairie, Droz, Genève, 1988, p. 64, note 72.

([2]) A. Lebois, Thèse, precitée, p. 155 et les réf. cité à note 78.

توسيع مجال النشر واحترام حرية الوصول للإبداع سواء فى صورة مصنف أو أداء أو تمثيل وذلك وفقاً للمادة ٢٧ من الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لسنة ١٩٤٨ الذى يسمح نصها لكل فرد بالاستمتاع بالفنون والمشاركة فى ثمار التقدم العلمى. ولا شك أن القول باستنفاذ حق فنان الأداء فى التأجير أو الإعارة هو الذى يستجيب لتلك الضرورات حيث يسمح بحرية إعادة البيع أو التأجير أو الإعارة لنسخ المصنف المشتملة على الأداء.

والواقع أن القول السابق قد جانبه الصواب إذ يجب ألا يترتب على احترام حرية تداول المصنفات الإخلال بحق المؤلف أو فنان الأداء فى الحصول على عائد مناسب أو عادل نظير الاستغلال التجارى لإبداعاتهم. وإذا كان حرمان فنان الأداء من حق التأجير أو الإعارة يستند إلى التوفيق بين مصالح الجمهور أو المنتج من ناحية ومصالح المؤلف وفنان الأداء من ناحية أخرى فإنه يمكن الوصول لذات النتيجة وتحقيق التوازن بين تلك المصالح دون حرمان فنان الأداء من هذا الحق. وبجانب ما سبق فإن هذا التوازن إذا كان متحققاً من خلال المقابل المالى الذى يحصل عليه صاحب الحق الذهنى عند البيع الأول لنسخ المصنف فإن الأمر يختلف عند التأجير أو الإعارة الذى يمثل استغلالاً ثانوياً أو تابعاً للإبداع ينتفى معه التوازن بين مصالح المنتج وصاحب الحق الذهنى كالمؤلف وفنان

الأداء(١). وعلى ذلك فإنه يجب عدم الخلط بين ثلاث حقوق مستقلة هى: حق النسخ (٢) وحق التوزيع(٣) وحق التأجير(٤).

الغصن الرابع

حق التأجير أو الإعارة على الصعيد الدولي

أولاً : التوجيهات الأوروبية :

تعتبر التوجيهات الأوروبية Les directives europiennes من أهم أدوات التوحيد التشريعى فى الاتحاد الأوروبى التى تتأثر بها التشريعات الأوروبية الوطنية. ولعل من أبرز تلك التوجيهات فى مجال حق التأجير هو التوجيه رقم ٢٥٠/٩١ حول حماية برامج الحاسب الآلى الذى اعترف للمؤلف بحق التأجير وذلك من خلال نص المادة ٤/جـ. على أن ذلك النص قد اقتصر على الاعتراف بحق التأجير فقط دون حق الإعارة. على أن التوجيه الأوروبى رقم ١٠٠/٩٢ كان أكثر وضوحاً حيث اعترف بحق التأجير والإعارة

---

(1) D. Diserens, La location de vidéogrammes et phonogrammes en droit d'auteur, Librairie Droz, Genève, 1986, note 47, p. 37.
ولمزيد من التفاصيل فى هذا الصدد راجع :
A. Lebois, Thèse precitée, p. 156 et s.

(2) Droit de reproduction.

(3) Droit de distribtion.

(4) Droit de location.

لفنان الأداء والمؤلف والمنتجين([1]). ويحسب لهذا القانون أيضاً أنه قد ميز بين حق التأجير وحق الإعارة وصبغ الحق الأول بالصفة الاستئثارية. وهكذا يتضح أن التشريع الأوروبى الجماعى يعد أكثر طموحاً وكمالاً وحرصاً على حماية أصحاب الحق الذهنى وعلى رأسهم المؤلف وفنان الأداء ([2]). كما أنه قد ميز بوضوح بين حق التأجير وحق التوزيع حيث ينقضى الحق الأخير فقط أو يستنفذ بالبيع الوارد على النسخ. وقد تبنى القضاء الأوروبى أيضاً ذات النهج ومن ذلك ما ذهبت إليه محكمة العدل بالاتحاد الأوروبى([3]) فى حكمها الصادر فى ١٩٩٨/٤/٢٨. وتتلخص واقعات تلك الدعوى فى أن إحدى شركات انتاج الأقراص المدمجة "Les disques compacts" قد استندت إلى القانون الألمانى الصادر فى ١٩٩٥/٦/٢٣ الذى تبنى التوجيه الأوروبى رقم ١٠٠/٩٢ لسنة ١٩٩٢ وذلك لكى تمنع أحد المستغلين من الاستغلال التجارى لهذه الأقراص من خلال التأجير. وقد اعترض المستغل "Hokamp" على هذا الحظر على أساس عدم

([1]) ويستثنى من هذا الحق مصنفات العمارة "Les oeuvres d'architecture" ومصنفات الفن التطبيقى "Les oeuvres d'art appliqué".

([2]) راجع فى ذلك :

- A. Lebois, Thèse precitée, n. 363, p. 174.

حيث تقرر الآنسة لوبوا أن :

"L'approche du législateur communautaire en ce qui concerne la location est ambitieuse et éminemment protectrice".

لمزيد من التفاصيل راجع رسالتها سابق الإشارة إليها ص١٧٤ وما بعدها.

([3]) CJCE, 28 avril 1998: D. 1999, jurispr., p. 353, note B. Edelman.

اتفاق التوجيه رقم ٩٢/١٠٠ مع المبادئ الأساسية للقانون الأوروبى خاصة مع مبـدأ انقضـاء أو استنفاذ "L'épuisement" الحق ومبدأ حرية تقديم الخدمات. وقد أكدت المحكمـة على الاستقلال بين حق التوزيع وحق الاستغلال بالوسائل الأخرى للإبداع الفكرى الذى كان محلاً للتوزيع بواسطة البيع.

وقد انتهت المحكمة إلى عدم تعارض حق التأجير مع مبادئ القانون الأوروبى وخاصة مبدأ استنفاذ أو انقضاء حق التوزيع الذى يستقل بمحله ونطاقه عن حق التأجير. وقد قررت المحكمة أيضاً أن بيع المصنفات أو غيرها من الإبداعات على الإقليم الأوروبى يعطى الحرية فى استيراد أو إعادة بيع تلك النسخ أو الدعامات فى كل الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى ولكنه لا يسمح بأى حال بتأجيرها بدون إذن أصحاب الحقوق عليها([1]).

ثانياً: معاهدة الويبو بشأن الإداء والتسجيل الصوتى:

ولم تغفل معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى لسنة ١٩٩٦ النص على حق التأجير حيث قررت المادة التاسعة منها على أن «١- يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بتأجير

([1]) راجع فى ذلك أيضاً :
B. Castell, op. cit., note 53, n. 431, p. 260, M. Röttinger, L'épuisement du droit d'auteur: RIDA jullet 1993, p. 111; A. Lebois, Thèse precitée, n. 375, p. 180.

النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية للجمهور لأغراض تجارية، حسب التعريف الوارد فى القانون الوطنى للطرف المتعاقد، حتى بعد توزيعها بمعرفة فنان الأداء أو بتصريح منه.

٢- بالرغم من أحكام الفقرة (١)، يجوز للطرف المتعاقد الذى كان فى ١٥ ابريل ١٩٩٤ يطبق نظاماً قائماً على منح فنانى الأداء مكافأة عادلة مقابل تأجير نسخ عن أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية ولا يزال يطبق فى ذلك النظام يستمر فى تطبيقه، شرط ألا يلحق تأجير التسجيلات الصوتية لأغراض تجارية ضرراً مادياً بحقوق فنانى ألأداء الاستئثارية فى الاستنساخ» (1).

ويتضح من خلال هذا النص أن فنان الأداء يتمتع بحق التأجير صراحة دون حاجة لموافقة الدول الأعضاء على ذلك. على أنه بالنسبة للمؤلف ولفنان الأداء فإن حق التأجير يتم فهمه وفقاً للتعريف الوارد بالتشريع الوطنى لكل دولة من الدول الأطراف فى المعاهدة.

---

(1) ويجرى نص هذه هذه المادة على أن :

"1- Les artistes interprètes au exécutonts jouissent du droit exclusif d'autoriser la location commerciale de l'original et de copies de leurs interprétations au exécutions fixées sur phonogrammes selon la définition de la législation nationale des parties contractants, même après la distrubtion de ceux-ci par les artistes - interprètes eux-même ou avec leur autorisation.

وهكذا فإن المعاهدة تميز بين تمتع فنان الأداء بحق التأجير وبين مفهوم ونطاق هذا الحق([1]).

وعلى أية حال فإن وضع فنان الأداء فى هذا الصدد أفضل من وضع المؤلف حيث أن المادة التاسعة من المعاهدة سالفة الذكر لاترد بشأنها أحكام عامه تحدد من نطاقها بخلاف الحال بالنسبة للمؤلف([2]) حيث تبنت المادة ٢/٧ من معاهدة الويبو بشأن حق المؤلف لسنة ١٩٩٦ أيضاً القيود المفروضة بموجب المادتين ١١ و ١٤ من اتفاقية الجات.

وحرى بالذكر أن معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى قد ميزت بين حق التأجير وحق التوزيع. فعلى حين بينت المادة ٩ من المعاهدة أحكام حق التأجير تولت المادة ٨ من ذات الاتفاقية بيان أحكام حق التوزيع حيث نصت على أن «١- يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بإتاحة النسخة الأصلية أو غيرها من

([1]) Nonabostant les dispositions de l'alinéa 1, une partie contractante qui appliquait au 15 avril 1994, et , continue d'appliquer un système de remunération équitable des artistes- interprètes au exécutants pour la location de çopies de leurs interprétations au exécutions fixées sur phonogrammes peut maintenir ce système à condition que la location commerciale de phonogrammes ne comparte pas de manière substantielle le droit exclusif de reproduction des artistes - interprètes au exécutants.".

([2]) A. Lebois, Thèse, precitée, n. 444, p. 211.

النسخ عن أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية للجمهور لبيعها أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى.

٢- ليس فى هذه المعاهدة ما يؤثر فى حرية الأطراف المتعاقدة فى تحديد أى شروط لاستنفاذ الحق المذكور فى الفقرة (١) بعد بيع النسخة الأصلية أو غيرها من النسخ عن الأداء المثبت أو نقل ملكيتها بطريقة أخرى للمرة الأولى بتصريح من فنان الأداء».
ومن هذا نتبين كيف ميزت المعاهدة بين حق التأجير وحق التوزيع وجعلت من الأخير فقط محلاً للاستنفاذ.

المطلب الثانى

صورالمقابل المالي لفنان الأداء وأسس تحديده

تحظى أسس تقدير الحق المالى لفنان الأداء وكذلك الضمانات التى تكفل له الحصول على حقوقه المالية بأهيمة خاصة من ناحيتين: الناحية الأولى: أن المبالغ التى يحصل عليها بعض فنانو الأداء قد تصل إلى مبالغ هائلة تجاوز المليون جنيه أحياناً عن العمل الواحد([1]) وهو ما يستلزم تحديد الأسس التى يتم تقدير هذه المبالغ بموجبها. وتتمثل الناحية الثانية فى أن الدخل الذى يحصل عليه معظم فنانو الأداء يمثل مورد رزقهم الأساسى الذى يلبى من خلاله فنان الأداء الحاجات الأساسية له ولأسرته. ولا شك أن توفير مصدر دخل كافى وملائم لفنان الأداء وأسرته يمثل عاملاً أساسياً فى تشجيعه على

([1]) أنظر على سبيل المثال بشأن أجور بعض الممثلات والممثلين عن أعمالهم المعروضة خلال شهر رمضان الماضى، جريدة الأسبوع بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠٠٣ العدد ٣٦٤، حيث أشارت الصحيفة إلى أن ميزانية انتاج المسلسلات التى كانت مرشحة للعرض خلال شهر رمضان بلغت ٦٥ مليون جنيهاً مصرياً وأن الممثلة إلهام شاهين حصلت على ٢ مليون جنيه نظير مشاركتها فى مسلسلين، أما نظيرتها ليلى علوى فقد حصلت على مليون وأربعمائة ألف جنيهاً مصرياً، أما الممثل نور الشريف فقد حصل على مليون وثلاثمائة ألف جنيه لقاء مشاركته فى مسلسل «رجل الأقدار» فى حين حصلت الممثلة نبيلة عبيد على ٨٥٠ ألف جنيه مقابل مشاركتها فى مسلسل «العمة نور».

الإبداع والعطاء حيث يتنافى الإبداع عادة مع الحرمان والحاجة للأمان المالى للمبدع ولأسرته. ومما تجدر الإشارة إليه فى هذا الصدد أن فنان الأداء فى كثير من الأحيان يكتسب صفة الأجير([1]) وهذا الأمر الذى يلقى بظلاله على مستحقاته المالية تحديداً ومقداراً. والواقع أنه رغم أن المؤلف أيضاً قد يكون أجيراً فإن القانون الاجتماعى يكون تطبيقه أو تأثيره أكثر وضوحاً فى مجال الحقوق المجاورة خاصة بشأن فنان الأداء. ولعل ذلك يتضح من خلال نص المادة L.762-1 من قانون العمل الفرنسى التى تفترض أن كافة العقود الواردة على مساهمة فنان الأداء "L'artiste de spectacle" فى مجال الحفلات أو العروض تعد من قبيل عقود العمل خاصة حين لا يمارس عمله فى ظروف تقتضى قيد إسمه فى السجل التجارى. وتجد هذه القرينة مجالها فى التطبيق أياً كانت طريقة حساب المقابل المالى وقيمته. ولا يمكن نقض هذه القرينة بإثبات أن فنان الأداء يحتفظ بصدد أداء عمله بحريته فى التعبير عن فنه أو أنه يملك كل أو جزء من الأدوات التى يستخدمها فى أداء دورة أو أن يكون قد استأجر شخصاً أو أكثر لمساعدته على إتمام العمل كمدير الأعمال والمساعد طالما لم يشارك هؤلاء فى أداء المشاهد بصفة شخصية بل يقتصر دورهم على مساعدة فنان الأداء فى ارتداء

([1]) فى نفس المعنى :

A. Bertrand: **La musique et le droit De Bach à Internet**, op. cit., n.25, p. 15.

ملابسه مثلاً، ومن ذلك أيضا من يحمل لفنانه حقائبها التى تشتمل على أدوات التجميل أو الملابس.

ولا يشترط أيضاً لتطبيق أو إعمال تلك القرينة أن يتم إبرام عقد الإشتراك فى العمل الفنى مع فنان الأداء مباشرة أو أن يتم الاتفاق على أداء المقابل المالى لفنان الأداء مباشرة من جانب متعهد الحفلات إذ يمكن أن يقوم وكيل الفنانين بتلك المهام (١). ويذهب بعض القضاء الفرنسى إلى عدم إعمال قرينة أن عقد فنان الأداء هو عقد عمل فى حالة وجود اتفاق مشاركة بين فنان الأداء والمنتج أو متعهد الحفلات (٢).

ويرى بعض الفقه الفرنسى أن هذه القرينة تعد تكريساً للهيمنة الاقتصادية التى يتمتع بها متعهدوا الحفلات (٣). وإذا كان ما سبق هو بيان لكيفية تطبيق القرينة سالفة البيان بشأن المستحقات المالية لفنان الأداء فإن المادة L.111-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى

---

(١) راجع فى ذلك :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., p. 648, note 25; CA Paris, 1ère ch., 29 juin 1990: D. 1992, p.161, note X. Daverat; comp. CA Paris, 1ère ch., 26 sept. 1978: G.P. 1978-II-p. 638; CA Paris, 4ère ch., 9 oct. 1980: RIDA janv. 1981, p. 171.

(٢) أنظر على سبيل المثال :

- Cass. Soc. 31 oct 1991: D. 1992, p. 490, note X. Daverat.

(٣) لمزيد من التفاصيل راجع :

- X. Daverat, Thèse precitéc, p. 382, note 11.

قد قررت حكماً يقلل لأبعد مدى ممكن من تـأثير القـانون الاجتمـاعى على حقوق المؤلف حيث تقضى هذه المادة بأن وجود عقد عمل بيـن المؤلف والمنتج مثـلاً: لا يمكـن أن يؤثـر علـى حقـوق المؤلـف إذ لا يمكنه أن يحمل استثناءاً أو خروجاً على تمتع المؤلف بحقوقه. ·

وفيما يتعلق بمبدأ المقابل المستقل عـن كـل وسـيلة مـن وسـائل الاستغلال فقـد أشـارت المـادة L.212-4 مـن قـانون الملكيـة الفكريـة الفرنسى أن العقـد المـبرم بيـن فنـان الأداء والمنتـج مـن أجـل إنجـاز مصنف سمعى بصـرى "Oeuvre audiovisuelle" يجـب أن يحـدد مقابل مالى مستقل بشأن كل وسيلة "mode" مـن وسـائل الاسـتغلال المـالى كـالعرض السـينمائى أو التـأجير أو البث الإذاعـى ... الـخ. ويحمد لهذه الصياغة أنها تكفل حماية فعالة لفنان الأداء حيث تضمـن له الحصول علـى مقـابل مـالى عـادل وحقيقـى([1]). وعلـى ذلـك فـإن الاتفاق الذى يحدد مقابل مالى جزافى أو إجمالى يشـمل كافـة صـور استغلال المصنف السمعى البصـرى يكون باطلاً ([2]).

([1]) C A Paris, 4ère ch., A, 27 mai 1998: Juris - Data, n. 022 158.

([2]) Cass. soc., 10 fév. 1998: J.C.P., E, 1999, p. 1484, obs. L'Aporte - Le Geais.

الفرع الأول

كيفية تحديد المقابل المالي لفنان الأداء

ذكرنا سلفاً أن قانون العمل يلقى بظلاله على بعض الأحكام القانونية الخاصة بالمقابل المالى لفنان الأداء. وتأكيداً لذلك فإن المادة L.212-5 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى تفيد أن أسس تقدير المستحقات المالية لفنان الأداء يمكن أن ترد فى اتفاق جماعى Convention collective ou accord collectif. ويمكن تحديد هذا المقابل المالى أيضاً من خلال الرجوع إلى جداول "barèmes" يتفق عليها الأطراف بحيث تتفق مع طبيعة ونظام العمل فى كل فرع من فروع النشاط الإبداعى ([1]). ووفقاً للمادة L.212-9 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى أيضا فإنه فى حالة عدم وجود اتفاق على أسس تحديد المقابل المالى قبل ١٩٨٦/١/٤ أو فى تاريخ انقضاء الاتفاق السابق فإن طرق وأسس تحديد المقابل المالى تحدد لكل قسم أو فرع من الأنشطة بواسطة لجنة تضم قاضى عادى وعضو من مجلس الدولة وشخص كفء يحدده وزير الثقافة وكذلك عدد متساوٍ من ممثلى منظمات العمال (النقابات) وأصحاب الأعمال([2]). وفيما يتعلق بكيفية عمل هذه اللجنة فإنه، وعلى غرار اللجنة المشكلة وفقاً للمادة L.214-4 من ذات القانون، تصدر القرارات عن هذه اللجنة بالأغلبية

([1]) Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

([2]) راجع فى ذلك المادة R. 212-1 ets .

وفقاً لعدد الأعضاء الحاضرين وعند التساوى يرجح الجانب الذى ينتمى إليه رئيس اللجنة. ومن حيث مدى إلزام القرار الصادر عن هذه اللجنة فإنه يكون ملزماً خلال مدة السنوات الثلاث التالية لصدوره ما لم يتفق الطرفان على خلاف ذلك قبل نهاية هذه المدة.

ويمكننا الإشارة على سبيل المثال إلى بعض الاتفاقيات الجماعية الخاصة بأسس تقدير المستحقات المالية لفنانى الأداء كالاتفاقية الخاصة بالفنانين المتعاقدين من أجل البرامج التليفزيونية المبرمة فى ١٩٩٢/١٢/٣٠ فى فرنسا ([1]). وحرى بالذكر أنه يمكن اللجوء إلى التحكيم لتحديد مقدار المستحقات المالية لفنان الأداء فى حالة عدم وجود الاتفاقية الجماعية الخاصة بذلك. وقد بينت المادة L.212-9 إلى R. 212-7 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى الأحكام الخاصة بلجان التحكيم. ومن القرارات التى أصدرتها تلك اللجان ذلك القرار الصادر فى ١٩٨٦/٣/٢٦ بشأن قطاع السينما([2]). على أن هناك اتفاقاً جماعياً يتعلق بهذا الفرع من فروع النشاط الفنى قد أبرم فى عام ١٩٩٠ محل هذه القرارات على الأقل بالنسبة للعقود المبرمة اعتباراً من ١٩٩٠/١٢/١ وهو تاريخ نفاذ الاتفاقية الجماعية سالفة الذكر.

([1]) لمزيد من التفاصيل راجع :
Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

([2]) لمزيد من التفاصيل راجع :
Ch. Debasch et autres: op. cit., n. 1962, p. 592.

الفرع الثانى

صور المستحقات المالية لفنان الأداء

نتيجة لأن فنان الأداء قد يكتسب وصف الأجير فإن ما يستحقه من مقابل مالى يتخذ صوراً عديدة يمكن إجمالها فيما يلى ([1]):

أولاً : الأتعاب أو الأجور Le Cachet وهذه يحصل عليها كمقابل لأدائه أو تمثيله الذى يتم فى إطار الحفلات Les concerts أو من أجل القيام بتسجيل هذه الحفلات. وهذه الأتعاب تتميز بأنها تدفع مباشرة بواسطة منظم الحفل أو بواسطة المنتج. والواقع أن هذا النوع من المستحقات المالية الذى يتمثل فى أتعاب فنان الأداء يجد تطبيقه عامة فى إطار عقود فنان الأداء التى يرتبط العديد منها بالنشر أو الإتاحة عن طريق الإنترنت ([2]).

ثانياً : الإتاوات Les redevances وهى عبارة عن المبالغ التى يدفعها المنتج مباشرة لفنان الأداء والتى تمثل نسبة مئوية من عائدات بيع تسجيلاتهم. وهذا النوع من المستحقات المالية يتشابه مع المبالغ أو الإتاوات التى يدفعها الناشر التقليدى للمؤلف أو ما يسمى

([1]) انظر فى ذلك :
A. Bertrand: La musique et le droit .., op. cit, n. 508, p. 155.

([2]) A. Bertrand: op. cit., p. 155, note 1.

بالمقابل النسبى الذى يمثل الأصل العام فى تحديد المقابل المالى للمؤلف حيث يمثل المقابل الجزافى الاستثناء على تلك القاعدة.

ثالثاً: المكافأة العادلة أو الأجر العادل "La rémuneration équitable" ([1]) وهى التى يحصل عليها فنانوا لأداء نظير بث أو إتاحة تسجيلاتهم للجمهور. ويتم أداء هذه المكافأة أو الأجر عن طريق جمعيات أو هيئات الإدارة الجماعية مثل SPEDIDAN أو L'ADANI.

رابعاً: يتلقى فنانو الأداء أيضاً بجانب ما سبق نوعين من المكافأة أحدهما على أساس النسخة الخاصة السمعية البصرية أو الرقمية "La copie privée audiovisuelle ou numérique". ومثال النسخة الخاصة السمعية البصرية حالة الفيديو كليب أو الأغانى المصورة "Le Copie Clips" والتى تدفع لهم عن طريق بعض الهيئات الجماعية مثل SPEDIDAN و L'ADANI وذلك لقاء إذاعة أو إتاحة تسجيلاتهم.

والواقع أن الصور الثلاثة الأولى من المستحقات المالية لفنان الأداء وهى : الأتعاب أو الأجور أو الإتاوات أو عائدات الاستغلال

([1]) جدير بالذكر أن مصطلح La remunération ويعنى الأجر أو المقابل قد عرفه قاموس Le petit Robert بأنه عبارة عن النقود التى يتم الحصول عليها نظير أداء خدمة ما "L'argent reçu en échange d'un service".

وكذلك الأجر العادل الذى يتم دفعه نظير استغلال تسجيلات أو أداء أو تمثيل فنان الأداء تصطبغ بالصفة العقدية وبالتالى فإنها تتوقف على اتفاق الطرفين فى عقود الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل حتى ولو تم توزيعها على فنانى الأداء عن طريق هيئات الإدارة الجماعية لحقوقهم. ويعنى ذلك أن النوع الذى يستحق الاهتمام من جانبنا هو المكافأة العادلة التى يتم أدائها لفنان الأداء أو ما يسمى La remunération équitable خاصة تلك المستحقة بسبب إذاعة التسجيلات الخاصة بفنان الأداء. وسوف نحاول إلقاء بعض الضوء على ذلك النوع من حقوق فنان الأداء وتأثير وسائل الإتصالات الحديثة عليها.

الفرع الثالث
النظام القانونى للمكافأة العادلة

بادئ ذى بدء تجدر الإشارة إلى أن قانون الملكية الفكرية الفرنسى قد نص على المكافأة العادلة فى المادة L.214-1 ([1]) وكذلك المواد من L. 311-1 à L.311-8 واعتبره استثناء على الحق الاستئثارى لفنان الأداء. وعلى خلاف ذلك فإن المعاهدات والاتفاقيات الدولية والتوجيهات الأوروبية تنظر إلى هذه المكافآت العادلة كضمانة أو وسيلة لحصول فنان الأداء على مستحقاته بشكل عادل وليس كمجرد استثناء كما فعل المشرع الفرنسى ([2]).

([1]) حرى بالذكر أن نص المادة L. 214-1 يتعلق بالاستثناءات أو القيود الواردة على الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء وتقضى الفقرات الأربع الأخيرة من هذه المادة بأن :

"Ces utilisation des phonogrammes publiés à des fins de commerce, quelque soit le lieu de fixation de ces phonogrammes ouverent droit à rémunération au profit des artistes- interprètes et des producteurs.
Cette remunération est, versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publiés à des fins de commerce dans les conditions mentionnées aux 1° et 2° du prèsent article.
Elle est assise sur les recettes de l'explaitation ou, à défaut évaluée forfaitairement dans les cas prévus à Elle est répartie par moitié entre les artistes-interpréts et les producteurs de phonogrammes".

([2]) لمزيد من التفاصيل راجع :
I. Wekstein, Droits voisins du droit d'auteur et numériques Litec 2002, p. 59 et s.

ويتم تحصيل هذا المقابل عن طريق شركة مدنية للإدارة الجماعية وهى SPRE ([1]) وتقوم هذه الشركة بتوزيع تلك المبالغ مناصفة ([2]) بين هيئات إدارة الحقوق المالية لفنانى الأداء مثل ADAM و SPEDIDAN وتلك التى تمثل منتجو الفونوجرام وهى SCPP أو SPPF ([3]). ولكى تتمكن الشركات القائمة على تحصيل وتوزيع تلك المستحقات من القيام بدورها وتوفير الحماية الكافية لمستحقات فنانو الأداء و منتجو الفونوجرام فإن المشرع الفرنسى (L.214-3 du CPI) يلزم المستفيدون من الترخيص الإجبارى الذى يتيح لهم استخدام التسجيلات أو الأداء أو التمثيل بأن يقدموا لهذه الشركات كافة المستندات اللازمة لتحديد المستحقات بدقة. كما يلزمهم ذات المشرع أيضاً بأن يعلنوا بشفافية عن البرنامج الحقيقى

([1]) SPRE هو مختصر لما يلى "Société our la perception de la remunération équitable".
أو ما يسمى بشركة تلقى أو تحصيل المكافأة العادلة.

([2]) تجدر الإشارة إلى أن التوجيه الأوروبى رقم ٩٢/١٠٠ الصادر سنة ١٩٩٢ بشأن حق التأجير أو الإعارة وإن كان قد أقر مبدأ المقابل العادل لفنان الأداء أو المنتج فى حالة استغلال الفونوجرام التجارى أو الأداء عن طريق التأجير أو الإعارة إلا أنه لم ينص صراحة على مبدأ تقسيم هذه المبالغ مناصفة بين المنتجون وفنانو الأداء. راجع فى ذلك :
I. Wekstien, op. cit, n. 132, p. 64.

([3]) لمزيد من التفاصيل انظر على سبيل المثال :
849, p. 669 et s; P. Chesanais: J.-Cl., propriété litteraire et artistique 2000, fasc-1586.

المحدد للاستخدامات الخاصة بالفونوجرام([1]). وبصفة عامة فإن هؤلاء المستفيدون يجب عليهم تقديم "Tous les éléments documentaires indispensables" وتجدر الإشارة إلى أن المادتين L.214-2 و L. 311-2 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى لا تمنح فنانو الأداء والمنتجون حق المطالبة بالمكافأة العادلة (فى حالة استخدام التسجيلات التى تم تثبيتها للمرة الأولى فى فرنسا) إلا لمرة واحدة فقط وليس بشأن كل استخدام جديد لها ما لم يوجد اتفاق على خلاف ذلك أو ما لم يكن هناك نصاً فى معاهدة أو اتفاقية دولية يقرر غير ذلك ([2]). ولعل هذا هو ذات النهج الذى اتبعه قانون الملكية الفكرية المصرى الحالى.

وفيما يتعلق بإسلوب تحديد المكافأة العادلة فإن المشرع الفرنسى قد أكد على الطابع النسبى لها حيث تمثل نسبة مئوية من صافى عائدات الاستغلال. ويتم حساب هذه المكافأة بشكل جزافى حين تتوافر إحدى الحالات المنصوص عليها بالمادة L.131-4 والتى تتمثل فى صعوبة تحديد أساس حساب المقابل النسبى وحالة صعوبة الرقابة على العائدات الناتجة عن الاستغلال وحالة كون نفقات

([1]) A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 852, p. 671.

وراجع أيضاً المادة ٧ من القرار الصادر فى ١٩٨٧/٩/٩ الذى تبنى ذات النهج حيث استلزم أن يسمح البيان الخاص بالبرامج المذاعة بتحديد المستفيدين من المقابل المالى العادل.

([2]) A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 852, p. 671.

التحصيل والرقابة مرتفعة بالقياس بالنتائج أو المبالغ التى سيتم تحصيلها ([1]). وأخيراً يتم اللجوء للمقابل الجزافى حين يكون من شأن طبيعة أو شروط الاستغلال الحيلولة دون تطبيق مبدأ المقابل النسبى.

ويذهب جانب من الفقه – وبحق – إلى أن المقابل الجزافى المعقول هو الأفضل بالنسبة لفنان الأداء فى كافة الأحوال حتى ولو كان هذا المقابل الجزافى يختلف وفقاً لتغير المبلغ الإجمالى لإيرادات الاستغلال المالى للتسجيل أو الأداء أو التمثيل([2]). ويشمل وعاء المقابل المالى العادل جميع الإيرادات بما فيها الإيرادات الناتجة عن

([1]) وتنطبق فى هذا الشأن مقولة أن :
"Le jeu n'en vaut pas la chandelle".

([2]) وانظر فى القضاء أيضاً :
CE 27 sept. 1993: JCP, éd. G 1993, IV-2576. A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 848, p. 668.
حيث يؤكد على أفضلية المقابل الجزافى فى حالة كون التسجيلات تستغل عن طريق المراقص والملاهى أو غيرها من الأنشطة الفنية والترفيهية المماثلة. والواقع أن المقابل الجزافى لا يثير مشكلات أو خلافات فى التطبيق خاصة حينما يكون الوعاء الذى سيقدر على أساسه هذا المبلغ الجزافى هو الآخر مقابلاً جزافياً كما هو الشأن بالنسبة للمبالغ المستحقة على الأماكن الـ Sonorisés.

الإعلانات التجارية التى تتخلل بث أو إذاعة العمل الفنى والتى تصل فى بعض الأحيان لمبالغ طائلة ([1]).

وبشأن كيفية تحديد المبالغ المستحقة لفنان الأداء ومعدلاتها وفئاتها فإن المشرع الفرنسى قد نص على تشكيل لجنة لهذا الغرض وذلك وفقاً للمادة L.214-4 التى تقرر أنه فى حالة عدم وجود اتفاق خاص بشأن المكافأة العادلة قبل ١٩٨٦/٦/٣٠ أو فى حالة انتهاء الاتفاق السابق دون وجود اتفاق جديد فإن فئات أو جداول bareme المكافأة المالية العادلة وأسلوب أدائها تحدد بناء على ما تراه لجنة يرأسها قاضى يختاره رئيس محكمة النقض وعضو من مجلس الدولة يعينه نائب رئيس المجلس ومن شخصية ذات كفاءة يختارها وزير الثقافة وعدد من الأعضاء تختارهم المنظمات أو الهيئات التى تمثل المستفيدون من الحق فى المقابل أو الأجر العادل وعدد آخر مساو له تختاره الهيئات التىتمثل مستخدموا الفونوجرام وفقاً للشروط المحددة بموجب الفقرتين ١، ٢ من المادة L. 214-1 من ذات القانون وذلك فى فرع النشاط الفنى المعنى. ويصدر قرار هذه اللجنة

([1]) أنظر على سبيل المثال تحقيق مسلسل أين قلبى بطولة الممثلة يسرا مبلغ ٤٠ مليون جنيه كعائدات للإعلانات التى أذيعت خلاف بث حلقات هذا العمل الفنى خلال شهر رمضان ٢٠٠٢. وأنظر أيضاً: ما حققته الممثلة الشهيرة «جوليا روبرتس» فى أحدث أفلامها «ابتسامة الموناليزا» الذى حصلت عنه على أجر ٢٥ مليون دولار، وهو يعتبر أعلى أجر تحصل عليه ممثلة، الأهرام ، ٢٠٠٤/١٢/٢٨، ص١٩

كما بينا سلفاً بأغلبية الأعضاء وعند التساوى يرجح الجانب الذى يؤيده رئيس اللجنة.

وقد أصدرت اللجنة التى تم تشكيلها فى ضوء قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ بشأن هيئات البث الإذاعى والتليفزيونى الذى تبناه قانون الملكية الفكرية CPI الفرنسى الحالى قراراً فى ١٩٨٧/٩/٩ بشأن تحديد وعاء المكافأة المالية العادلة لفنان الأداء أو المنتج حيث انتهت تلك اللجنة إلى أن هذا الوعاء يشمل كافة الإيرادات الناتجة عن استغلال التسجيلات أو الأداء فيما عدا الإيرادات العقارية. وعلى هذا فإنه بالنسبة للفونوجرام أو التسجيل الصوتى فإن المكافأة العادلة الناتجة عن استعماله يمكن أن تحدد على أساس المعدل السنوى لاستخدامها بالقياس إلى إجمالى البرامج التى يتم بثها وهو ما يسمى برقم الأعمال "Le cheffire d'affaires" وهو ما يمكن الأخذ به – كما يذهب القضاء الفرنسى – فى مجال البث على سبيل الدعاية والإعلان (1).

---

(1) CA Toulouse, 2ère ch., 7 juillet 1999: Juris - Data, n. 117101

أولاً: مزايا نظام المقابل المالى العادل :

يتميز نظام المقابل المالى العادل بعدة مزايا لعل أهمها ما يلى([1]):

أ - يكفل نظام المكافاة العادلة حماية فعالة لفنان الأداء حيث لا يجوز التنازل عنها بموجب الاتفاق أو العقد.

ب - يؤدى هذا النوع من المستحقات المالية من حيث كيفية تحديده وأسلوب توزيعه إلى تلافى المنازعات بين فنان الأداء والمنتج حيث توزع مناصفة بينهما ويتم تحصيلهاوتوزيعها عن طريق هيئات متخصصة.

جـ - يتميز نظام الأجر أو المقابل العادل أيضاً بسهولة التقدير والرقابة على الملتزم بدفعه حيث يحدد على أساس الدخل أو الإيراد الصافى.

([1]) راجع فى ذلك :

I. We kstein, op. cit, n. 136, p. 65.

ثانياً: المكافأة العادلة فى حالة بث الفيديو كليب "Le vidéoclips" المتضمن للتسجيل الصوتى :

الواقع أن السؤال الذى يطرح نفسه على بساط البحث هنا يتعلق بمدى استحقاق مقابل مالى أو جعائل نظير استخدام الأداء أو التمثيل أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية ضمن الفيديو كليب أو الأغانى المصورة. وقد كانت تلك المسالة محلاً لمناقشات واختلافات بين شركات إدارة حقوق فنانو الأداء والشركات أو الهيئات التى تمثل المنتجون.

ومن جانبها ترى الهيئات الجماعية التى تمثل حقوق المنتجين أن البث الإذاعى أو التليفزيونى للجزء الصوتى من الفونوجرام الموسيقى المخصص للأغراض التجارية لا يبرر دفع هيئات الإذاعة أو القنوات التليفزيونية مكافأة عادلة نظير استخدام جزء من التسيجلات فى أغنية مصورة أو ما يسمى الفيديو كليب وذلك على أساس المكافأة العادلة، وكمقابل لبث هذه الأغانى المصورة التى تذاع أو تبث على القنوات التليفزيونية.

وعلى الجانب الآخر فإن الهيئات التى تمثل فنانو الأداء وتدافع عن حقوقهم المالية ترى أن القنوات التليفزيونية التى تبث هذه الأغنيات المصورة والتى تتضمن تسجيلاً صوتياً سابقاً تلتزم بدفع مقابل عادل لفنان الأداء صاحب هذا التسجيل الصوتى على سبيل المكافأة العادلة كمقابل لاستخدام هذه التسجيلات الصوتية التجارية

التـى تمثـل الجـانب الصوتـى فـى الــ Vidéomusiques أو الأغــانى المصورة.

وينحاز القضاء الفرنسى حالياً لجانب الرأى الأول الذى يعفـى القنوات التليفزيونية مع دفع المقابل المالى العادل فـى حالـة استخدام التسجيل الصوتـى مـن أجل إنتـاج أغنيـة مصـورة ([١]) علـى أن هـذا التساؤل قد أثير بشكل آخر فى المجال الرقمى. ولا شـك أن الإجابـة علـى هـذا التسـاؤل بالنسبة للبـث الرقمـى يقتضـى أن نعـرف بــداءة الفيديو كليب أو البث التليفزيونى الموسيقى Vidéomusue أمـا الـذى يتمثل فى مصنف سمعى بصرى أياً كان نوع الدعامة التى يتم تثبيتـه عليها وبثه من خلالها. ويتم إنتاجه من خـلال تثبيت الصـور بهـدف استـخدامها كإيضاحـات أو خلفيـات لمصنـف موسيقى يتـم إنتاجـه أو نسخه من خلال فونوجرام»([٢]). وهكذا نتبين أن الفيديـو كليـب يضـم

([١]) ذهبت الهيئات التى تمثل المنتجين إلـى أن استخدام التسـجيلات الصوتيـة كجزء صوتى فى أغنية مصورة لا تبرر دفع مكافأة عادلة علـى أسـاس أن هذا الأمر Ne relève pas l'article L.214-1 du CPI وانتهـى رأى هـذه الهيئات إلى أن:

Les télévisions qui diffusent les vidéoclips ne doivent pas acquitter la rémnération équitable au titre de la diffusion des clips.

([٢]) يعرف الفقه الفرنسى الفيديو كليب أو ما يسمى بالفيديو الموسيقى بأنه:

"Une oeuvre audiovisuelle quel qu'en soit le support, produite en fixant des images destinées à illustrer l'interpretation d'une oeuvre musicale reproduite sur un phonogramme".

راجع فى ذلك :

فى ذات الوقت جزء صوتى وآخر بصرى. والواقع أن بث أو إتاحة الفيديوجرام فى هذه الحالة ينطوى على بث الفونوجرام التجارى المنسوخ على دعامة سمعية بصرية عند إعداد الفيديوجرام أو الفيديو كليب. وهذا يؤدى إلى تطبيق نظامين قانونيين بالتتابع وهما: الأحكام القانونية الواردة بالمادة L. 213-3 من قانون الملكية الفكرية وذلك بشأن إنتاج الفونوجرام التجارى Le phonogramme de commerce، أما الآخر فإنه يتمثل فى الأحكام الناشئة عن المادة L.214-1 من ذات القانون بشأن بث أو إتاحة الفونوجرام التجارى الذى يتم نسخه أو إنتاجه ضمن الفيديوجرام أو (الفيديوكليب)، وقد ذهب المنتجون والناشرون إلى أن أحكام المادة L.215-1 ([1]) من قانون الملكية الفكرية هى التى تكون واجبة التطبيق. وبالتالى فإن منتج الفونوجرام فقط هو الذى يجب أن يأذن بنسخ أو نسخ أو إتاحة أو تأجير الفونوجرام أو توصيله للجمهور.

I. Wekstein, op. cit., n. 139, p. 67; CA Paris, 9 mai 2001; Paris, 4. oct. 1996.

([1]) ويجرى نص هذه المادة على أن :

"Le producteur de vidéogramme est la personne physique ou morale, qui à l'initiative et la responsabilité de la première fixation d'une séquence d'images sonnbrisée ou non.

L'autorisation du producteur de vidéogramme est riquise avant toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange ou le louage, ou communication au public de son videogranne.

Les droits réconnus au producteur d'un vidéogramme en vertu. de l'alinéa précedent, les droits d'auteurs et les droits des artistes interprètes dont il disposerait sur l'oeuvre fixée sur ce vidéogramme ne peuvent faire l'objet des cessions séparées".

على أن تطبيق المادة L.215-1 ليس قاصراً على ممارسة تلك الحقوق بواسطة أصحاب الحقوق والآخرين الذين يتمتعون بها بموجب المادتين L.212-3 و L. 214-1 من ذات القانون. ويعنى ذلك وبحق أن نسخ الفونوجرام التجارى بغرض إعداد الفيديوجرام أو الفيديوكليب يجب أن يتم فى إطار احترام أحكام المادة L.212-3 أى أنه يلزم الحصول على الإذن الكتابى السابق من فنان الأداء وهو ما تقضى به المادة ١٥٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً. كما أن نشر أو إتاحة هذه الأغنيات المصورة Les vidéoclips يخضع أيضاً لأحكام المادة L.214-1 من قانون الملكية الفكرية. ويفيد ذلك أن فنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية يستحق مكافأة أو جعائل عادلة وبهذا نكون قد احترمنا حقوق فنان الأداء المالية والأدبية. ومما تقدم يتضح أن التساؤل حول ما إذا كانت أحكام المادة L.215-1 تتعلق من عدمه بتحويل أو التنازل عن حق فنان الأداء والمنتج بشأن بث الفونوجرام التجارى ليست مطروحة من الأساس([1]). فهذه المادة تبين أن المنتج هو صاحب الحق وهو ما يبرر قيام القنوات التليفزيونية كناشر للفيديوجرام أو الفيديو كليب بدفع المقابل العادل إلى شركة SPRE كمقابل للبث التليفزيونى للتسجيلات الصوتية ضمن الفيديو كليب أو الفيديو جرام بصفة عامة وكذا الأفلام والدعاية أو الاعلانات التجارية.

([1]) I. Wekstein op. cit., n.143, p. 68.

على أن بعض المحاكم الفرنسية ومنها مثلاً محكمة استئناف باريس([1]) كان لها رأيا آخر في هذا الصدد حيث انحازت لجانب المنتجين واستبعدت تطبيق فكرة المقابل العادل عند استخدام التسجيلات الصوتية في إنتاج فيديو جرام أو فيديو كليب. وقد استبعدت المحكمة تلك الفكرة على اعتبار أنها أقل حماية لأصحاب الحقوق وأقرت بدلاً من المقابل العادل فكرة أخرى هي الدعوى غير المباشرة Action oblique. ولا شك أن الأساس الذى استندت إليه وأدى لرفضها لتطبيق فكرة المقابل العادل لا يخلو من النقد حيث أن هذا المقابل هو في الواقع أكثر حماية لفنان الأداء من فكرة الدعوى المباشرة. والواقع أنه لا يمكن فهم ما اتجهت إليه المحكمة حيث رأت أن بث الفيديوجرام يتضمن بث الفونوجرام التجارى الذى يدخل في تكوينه ثم تعود وتستبعد المقابل المالى العادل الذى يرتبط باستغلال التسجيلات الصوتية بشتى صوره رغم أنه يرتبط بقاعدة آمرة هى نص المادة L.214-1 من قانون الملكية الفكرية.

([1]) Ca Paris 9 mai 2001 cité par I Wekstien. op cit., pp. 70-71

الفرع الرابع

أثر استخدام الانترنت على المقابل العادل لفنان الأداء

ترتب على تطور وسائل النشر والإتصال وجود وسائل جديدة كالانترنت وشبكات الاتصالات المتطورة والتى يمكن أن يترتب على استخدامها فى النشر والبث أو الإتاحة أو التوصيل للجمهور التأثير على حقوق المؤلف([1]) وأصحاب الحقوق المجاورة من عدة نواحي.وحتى لا نخرج عن إطار دراستنا فإننا يجب أن نحدد ما إذا كان نشر أو إتاحة أو توصيل التسجيلات الصوتية وغيرها من إبداعات فنان الأداء يمكن أن يؤثر على حق فنان الأداء فى المقابل المالى العادل أو ما يسمى "La rémunération équitable". وبمعنى آخر هل يستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عادلاً عند استخدام تسجيلاته فى الخدمات الموسيقية الرقمية بواسطة الكابل أو الانترنت. وقبل الإجابة على ذلك يجب أن نسلم بداءة بأن بث التسجيلات الصوتية على شبكات الاتصالات لايدخل فى نطاق الترخيص القانونى "La licence légale". وجدير بالإشارة أننا يجب أن نبحث تلك المسألة فى ضوء روح القانون وليس نصه مع مراعاة تيسير إدارة حقوق فنان الأداء المالية والتوفيق بين نظام المكافأة

([1]) راجع فى ذلك د/أسامة أحمد بدر: بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت – مجلة روح القوانين، العدد ٢٥ – يناير ٢٠٠٢ – ص٣٤٥: ٥٢٨.

العادلة ووسائل الإتاحة والاتصال الحديثة خاصة فى المجال الرقمى وبشأن البث عن طريق الانترنت. وإذا حاولنا الإجابة فى ضوء نصوص القانون فإننا سنجد أن البث الرقمى عن طريق الانترنت أو شبكات الاتصالات يدخل فى إطار الحق الاستئثارى وليس المكافأة العادلة ومن ذلك إتاحة التسجيلات الصوتية على شبكات الانترنت بناء على طلب الجمهور.

وقد وضع التوجيه الأوروبى رقم ١٠٠/٩٢ الصادر فى ١٩٩٢/١١/١٩ إلتزاماً على الدول الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى ضمان مكافأة مالية عادلة لصالح فنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية بصدد كل بث تليفزيونى لهذه التسجيلات أو توصيلها للجمهور أياً كانت الوسيلة المستخدمة فى ذلك ومنها أيضاً الانترنت وغيرها من وسائل البث الرقمى. على أن التوجيه الأوروبى الصادر فى مايو ٢٠٠١ تحت عنوان «مجتمع المعلومات» "Sociéte de l'information" قد أقر لفنان الأداء حقاً استئثارياً فى حالة الإتاحة أو التوصيل للجمهور بناء على طلب هذا الأخير وهو ما تبنته أيضاً معاهدة الويبو لسنة ١٩٩٦. نحن نعتقد أنه لا يوجد ما يمنع من إدراج البث أو الإتاحة أو التوصيل عن طريق الانترنت أو البث الرقمى بشتى صوره ضمن حالات الترخيص القانونى التى يستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عادلاً بشأنها. فالمؤكد أن هذا المقابل العادل يكون أفضل لفنان الأداء من فكرة الحق الاستئثارى وذلك بسبب صعوبة الرقابة على عائدات الاستغلال المالى للتسجيلات

الصوتية من خلال وسائل النشر والاتصال الحديثة. ولعل ما يؤيد وجهة نظرنا أن نطاق الترخيص القانونى هو مسألة فنية وليست قانونية وبالتالى يمكن تعديل هذا النطاق عند الضرورة دون حاجة لنص تشريعى خاص([1]).

([1]) فى نفس المعنى تقرير Luc Derepas كممثل لمجلس الدولة (إدارة الفتوى) لدى وزارة الثقافة الذى تم إعداده بناء على طلب وزير الثقافة الفرنسى. تقرير غير منشور مشار إليه لدى I.Wekstein, op. cit., pp. 76-77 .

المطلب الثالث

الحماية القانونية للحق المالي لفنان الأداء

مما لا شك فيه أنه لا يكفى الاعتراف لفنان الأداء بالحق المالى بل يلزم بجانب ذلك تقرير الحماية القانونية الكافية لهذا الحق بما يكفل له الحصول على كافة مستحقاته فعلا وفى الوقت المناسب. وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أن فنان الأداء قد يكتسب فى كثير من الأحيان صفة الأجير Le salarié فإن هذا يعنى أن مستحقاته المالية تكتسب عندئذ صفة الأجر وهو ما يجعلها تستفيد من الضمانات – كحق الامتياز – المنصوص عليها فى قوانين العمل([1]). كما أن المستحقات المالية الخاصة بفنان الأداء يمكن أن تحمى من خلال إدراج بنود خاصة بذلك فى العقود التى تربطه بالمتعاقد معه من أجل الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل أو التسجيل الصوتى. على أن أشد ما يهدد حقوق فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق الفكرية حالياً هو القرصنة أو التقليد للأداء أو التسجيل الصوتى وهذا ما سنحاول بيانه بإيجاز فيما يلى :

([1]) انظر فى ذلك المادة L.143-10 من قانون العمل والمادة من قانون العمل المصرى الجديد رقم ١٢ لسنة ٢٠٠٣.

وراجع أيضاً :

TGI Paris, 3ème ch., 31 janv. 1997: D. 1997, I.R., p. 58.

الفرع الأول

الحماية ضد القرصنة ([1]) "La Piraterie"

تتمثل القرصنة فـي كل اعتداء علـى حقوق المؤلف أو فنان الأداء والذى تعاقب عليه التشريعات الوطنية أو الدولية. وتتم القرصنة فى مجال الحقوق المجاورة - وخاصة حقوق فنان الأداء - فى كل سلوك لا يحترم الحقوق المرتبطة بإنتاج أو نسخ أو توصيل أو إتاحة الأداء أو التسجيلات الصوتية للجمهور. ويمكن تعريف القرصنة فى مجال الملكية الفكرية بأنها: كل اعتداء على حقوق الملكية الفكرية معاقب عليها جنائياً.

"Toute violation de droits des propriéte intellectuelle pénalement sanctionnée".([2])

([1]) يقصد بالقرصنة أصطلاحاً جريمة ترتكب فى البحر ضد سفينة فهى كما عرفها قاموس روبير الصغير :

"Crime connis en mer contre un navire, son équipage au sa cargaison".

وقد شاع هذا المصطلح (القرصنة) فى الاستخدام منذ القرن الثامن عشر للدلالة على خرق حق المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة بشأن الفونوجرام والفيديوجرام.

راجع فى ذلك :

S. Cavalie, Les problèmes de droit d'auteur et de droit voisins liés à la reproduction des oeuvres par magnetophone et

وقد أشار تقرير منظمة الويبو فى مارس ١٩٨١ إلى أن أسباب انتشار ظاهرة القرصنة ترجع إلى التطور المستمر فى وسائل الانتاج والنسخ والاتصال والنقل للجمهور وانخفاض أسعار الأجهزة التى تساعد على القرصنة وكثرة إنتاج الدعامات الخام أو الفارغة Les bandes vierges وبأسعار زهيدة كشرائط الكاسيت أو الفيديو أو الاسطوانات الصلبة CD أو الأقراص المرنة التى يمكن استخدامها فى التثبيت غير المشروع للمصنف أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية. ويؤكد ذلك التقرير أيضاً على أن المبالغة فى تحديد سعر بيع نسخ المصنف أو التسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية يمكن أيضاً أن يمثل سبباً يغرى على القرصنة. ويذهب هذا التقرير كذلك إلى أن ظاهرة القرصنة تكون أكثر انتشاراً فى الدول التى لا تقرر تشريعاتها عقوبات رادعة للقراصنة. والواقع أن ما يشجع على القرصنة أيضاً أنها تمثل مصدراً سهلاً للربح الوفير والسريع أيضاً(١).

---

magnétoscope en droits français et dans les conventions internationales, Thèse, Paris 2, 1984, p. 11 ets.

(2) I. Wekstéin, op. cit., n 215, p. 94.

(1) S. Cavalie, Thèse, precitée, p. 16; X. Daverat, J. Cl., precité, fasc. 1405, n. 19 et 100; I. Wekstein, op. cit., n. 217, p. 95; F. Plan, La piratirie sonore: G.P. 1995, doct., p.

ولا شك أن ما يشجع على القرصنة أيضاً هو ظهور جهاز الحاسب الآلي وإمكانية البث الرقمي عبر الانترنت أو باستخدام جهاز الحاسب الآلي وخاصة ظهور ما يسمى MP3 وإمكانية نقل المصنفات والتسجيلات الصوتية أو السمعية البصرية الموجودة على المواقع إلى ذاكرة الجهاز أو تثبيتها على أقراص مرنة أو اسطوانات وإعادة استخدامها بعد ذلك دون حاجة إلى شرائها (١).

ولا يخفى على الفطنة ما ينتج عن القرصنة من خسائر فادحة لمنتجو برامج الحاسب ومنتجو التسجيلات الصوتية والسمعية البصرية وهيئات البث الإذاعي والتليفزيوني خاصة القنوات التي يحتاج استقبالها لسداد أو أداء اشتراكات معينة. وتؤكد الدراسات الحديثة في هذا المجال ومنها تلك التي أجراها Angustreid على ١٠ دول والتي أثبتت أن ٤٤٪ من مستخدمي شبكة الانترنت من الشباب بين ١٢ إلى ١٧ سنة قاموا بما يسمى بنسخ أو شحن أو Téléchargement بعض الأغاني أو الملفات الموسيقية Fichier de musique بطرق غير مشروعة وذلك في مقابل ٣٨٪ لدى الشباب من ١٨ إلى ٢٤ عاماً وكذلك ٣٥٪ من الشباب من سن ٢٥ إلى ٣٤ عاماً يقومون بذات العمل الذي يعتبر نوعاً من القرصنة. وقد أثبتت الدراسة أيضاً أن ٣٣٪ من الأشخاص الذين تتراوح أعمارهم بين ٣٥ إلى ٤٤ سنة قاموا بذات الفعل. وفي فرنسا وغيرها من الدول يتضاعف عدد مستخدموا شبكات الانترنت ففي

---

(1) I. Wekstein, op. cit., pp. 96 et s.

مثلاً بلغ عددهم ٦,٧ مليون شخص فى الفصل الأول من عام ٢٠٠٠ مقابل ٤ ملايين فى نوفمبر عام ١٩٩٨.

ومما سبق يتضح أن سوق الانترنت وغياب الرقابة الحقيقية والفاعلة على المتعاملين معه من شأنه ان ييسر عملية القرصنة والاعتداء على الحقوق الذهنية (١).

---

(1) I. Wekstein, op. cit., n. 224, p. 98.

حيث يرى المؤلف أن :

"Il est incontestable qu'un tel marché existe comme il est difficilement contestable qu'il favorise la piratrie en raison de l'absence de contrôle possible de la plupart des exploitations soumises à l'autorisation des ayants droit".

الغصن الأول

صور القرصنة المرتطبة بالبيئة الرقمية ([1])

لاشك أن البث الرقمي يمكن أن يشكل بسبب غياب الرقابة عاملاً مشجعاً على القرصنة ومع انتشار تكنولوجيا MP3 المستخدمة في توصيل الأداء أو التمثيل المسجل للجمهور بدأ إدراج بند في عقود الاستغلال يلزم المستخدم لهذه الوسيلة باحترام كافة حقوق أصحاب حقوق الملكية الذهنية وخاصة في العقود العامة المبرمة بين هيئات الإدارة الجماعية ومواقع MP3 في فرنسا، وفي هذه الحالة لايكون هناك مجالاً للقرصنة. على أنه حيث يتم استخدام تكنولوجيا MP3 لفك رموز التسجيلات المتاحة للجمهور بصورة مشفرة والاستماع إليها أو استخدامها دون إذن صاحب الحق فإننا نكون بصدد تصرف غير مشروع يمثل تقليداً واضحاً. وحرى بالذكر أيضاً أن زيادة عدد اسطوانات الـ CD الفارغة يسهل تسجيل أو نسخ التسجيلات الصوتية أو الفيديوجرام عن طريق جهاز يسمى الناسخ (Graveur) بشكل غير مشروع ودون إذن أصحاب الحق.

([1]) انظر في أثر الانترنت على القرصنة والتقليد في مجال المصنفات السمعية والبصرية.

Mlle C. Bernault, Thèse précitée, n. 733 et s.

وكما أوضحنا سلفاً فإن انخفاض أسعار الاسطوانات الفارغة وكذلك أسعار أجهزة النسخ هو أمر يساعد على تشجيع القرصنة بسبب ما يحققه من أرباح طائلة للقراصنة (١).

(1) S. Cavalie, Thèse, précitée, pp. 14 et 16; C. Bernault, Thèse, précitée, n. 736, p. 276; I. Wekstein, op. cit., n. 225, p.p. 98 et 99.

الغصن الثانى

أثر الجزاء الجنائى فى التغلب على ظاهرة القرصنة

يعتبر قانون لانج أو القانون الفرنسى الصادر فى ٣ يوليو ١٩٨٥ هو أول تشريع يعاقب على الاعتداء على الحقوق المالية لأصحاب الحقوق المجاورة. وقد تبنى قانون الملكية الفكرية الفرنسى بموجب المادة L.335-4 ذات الاتجاه. ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً يجرم الاعتداء على كافة الحقوق الذهنية بشتى صوره بما فى ذلك القرصنة وهو ما تقضى به المواد من ١٧٩ إلى ١٨٨ من هذا القانون وسنبين ذلك كله بإيجاز فيما يلى:

أولاً : موقف قانون الملكية الفكرية الفرنسى :

تقضى المادة L.335-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى بمصادرة نسخ الفونوجرام والفيديوجرام التى يتم إنتاجها بصورة غير مشروعة (أى بدون إذن صاحب الحق أو خارج إطار هذا الإذن). ويتم مصادرة الأدوات والأجهزة المستخدمة فى هذا الغرض.

أما المادة L.335-4 فإنها تقضى بمعاقبة القائم بتثبيت أو نسخ أو إتاحة أو توصيل الفونوجرام أو فيديوجرام أو أحد البرامج أو وضعه تحت تصرف الجمهور سواء لقاء مقابل مادى أو مجاناً ويعاقب أيضاً من يقوم بالبث التليفزيونى للأداء أو الفونوجزام أو الفيديوجرام أو أى برنامج دون إذن منتج الفونوجرام أو الفيديوجرام

أو فنان الأداء أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية فى الحالات التى يستلزم فيها المشرع ذلك.

وتكون العقوبة فى هذه الحالة هى الحبس لمدة عامين والغرامة التى تصل إلى ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى، ويعاقب بذات العقوبة من يقوم باستيراد أو تصدير فيديوجرام أو فونوجرام تم إنجازه بدون إذن المنتج أو فنان الأداء فى الحالات التى يتطلب فيها المشرع ذلك الإذن.

وقد جاءت الفقرة الأخيرة من هذه المادة بحكم هام يحقق حماية حقيقية تضمن للمؤلف ولأصحاب الحقوق المجاورة وبصفة خاصة فنان الأداء حيث تنص تلك الفقرة على معاقبة من يتخلف عن سداد المستحقات المالية للمنتج أو فنان الأداء الناتجة عن استعمال النسخة الخاصة أو الإتاحة والتوصيل للجمهور وكذلك نظير البث التليفزيونى للفونوجرام. وتكون العقوبة فى هذه الحالة هى الغرامة المنصوص عليها فى الفقرة الأولى من ذات المادة ومقدارها ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى أى ما يقرب من مليون جنيهاً مصرياً(١).

---

(١) يجرى نص هذه المادة على أن :

"Est punie "de deux ans d'emprisonnement et de 150000 Euros d'amende" toute fixation reproduction, communication ou mise prestation, d'un phonogramme, d'un videogramme ou d'un programme, réalisée sans l'autorisation, lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprètés du producteur de phonogrammes

ثانياً: موقف قانون الملكية الفكرية المصرى :

لم يكن المشرع المصرى أقل حرصاً على حماية مصالح أصحاب الحقوق المجاورة ومصالح المؤلف المالية تشجيعاً لهم على الإبداع وحماية لثقافة المجتمع ([1]). وتقضى المادة ١٨١ من قانون الملكية الفكرية المصرى بأنه «مع عدم الإخلال بأية عقوبة أشد فى قانون آخر، يعاقب بالحبس مدة لا تقل عن شهر وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تجاوز عشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين، كل من ارتكب أحد الأفعال الآتية :

---

ou de vidéogrammes ou de l'entreprise de communication audiovisuelle.

Est punie des mêmes peines toute importation ou exportation de phonogrammes ou de vidéogrammes realisées sans l'autorisation du producteur ou de l'artiste-interprète, lorsqu'elle est exigée.

Est punie d'amende prévue au premier alinéa le défaut de versement de la rémunération due à l'auteur, à l'artiste interprète ou au producteur de phonogramme ou de vidéogrammes au titre de la copie privée ou de la communication publique ainsi que de la télédiffusion des phonogrammes".

([1]) أنظر فى أثر القرصنة على الثقافة وعلى مصالح المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة رسالة

S. Cavalie, Thèse précitée, p. 27 et s.

أولاً : بيع أو تسجيل مصنف أو تسجيل صوتي أو برنامج إذاعي محمي طبقاً لأحكام هذا القانون، أو طرحه للتداول بأية صورة من الصور بدون إذن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

ثانياً : تقليد مصنف أو تسجيل صوتي أو برنامج إذاعي أو بيعه أو عرضه للبيع أو للتداول أو للإيجار مع العلم بتقليده.

ثالثاً : التقليد في الداخل لمصنف أو تسجيل صوتي أو برنامج إذاعي منشور في الخارج أو بيعه أو عرضه للبيع أو التداول أو للإيجار أو تصديره إلى الخارج مع العلم بتقليده.

رابعاً : نشر مصنف أو تسجيل صوتي أو برنامج إذاعي أو أداء محمي طبقاً لأحكام هذا القانون عبر أجهزة الحاسب الآلي أو شبكات الانترنت أو شبكات المعلومات أو شبكات الاتصالات أو غيرها من الوسائل بدون إن كتابي مسبق من المؤلف أو صاحب الحق المجاور.

خامساً: التصنيع أو التجميع أو الاستيراد بغرض البيع أو التأجير لأي جهاز أو وسيلة أو أداة مصممه أو معدة للتحايل على حماية تقنيه يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره.

سادساً : الإزالة أو التعطيل أو التعييب بسوء نية لأية حماية تقنية يستخدمها المؤلف أو صاحب الحق المجاور كالتشفير أو غيره.

سابعاً : الاعتداء على أى حق أدبى أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون.

وتتعدد العقوبة بتعدد المصنفات أو التسجيلات الصوتية أو البرامج الإذاعية أو الأداءات محل الجريمة.

وفى حالة العود تكون العقوبة الحبس مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر والغرامة التى لا تقل عن عشرة آلاف جنيه ولا تجاوز خمسين ألف جنيه.

وفى جميع الأحوال تقضى المحكمة بمصادرة النسخ محل الجريمة أو المتحصلة منها وكذلك المعدات والأدوات المستخدمة فى ارتكابها.

ويجوز للمحكمة عند الحكم بالإدانة أن تقضى بغلق المنشأة التى استغلها المحكوم عليه فى إرتكاب الجريمة مدة لا تزيد على ستة أشهر، ويكون الغلق وجوبياً فى حالة العود فى الجرائم المنصوص عليها فى البندين (ثانياً، ثالثاً) من هذه المادة [1].

---

(1) المقصود هنا هو جريمة التقليد.

وتقضى المحكمة بنشر ملخص الحكم الصادر بالإدانة فى جريدة يومية أو أكثر على نفقة المحكوم عليه (١).

وباستقراء هذا النص يمكننا ملاحظة عدة أمور أهمها :

١- أن النص يساوى بين حماية المؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة حيث ينص دائماً على تجريم كل اعتداء على المصنف أو التسجيل الصوتى أو البرنامج الإذاعى.

٢- إن هذه المادة تشمل كافة صور الاعتداء سواء تمثلت فى القرصنة أو التقليد أو الجرائم المرتبطة بالتقليد أياً كانت الوسيلة المستخدمة أو الغرض المقصود بل حتى ولو لم يكن بقصد الربح.

٣- إن النص يشدد العقوبة فى حالة تعدد الإبداعات محل الاعتداء أو فى حالة العود.

٤- يقرر هذا النص عقوبات أخرى بجانب الحبس والغرامة وذلك كالمصادرة والغلق، بل ويجعل الغلق وجوبياً فى حالة العود وذلك بجانب نشر الحكم فى جريدة يومية أو أكثر على نفقة المحكوم عليه.

---

(١) وهذا ما تفعله بعض التشريعات فى كثير من الأحيان ومثال ذلك التشريع اللبنانى.

على أننا نرى أن المشرع لم يكن موفقاً فى صياغة هذا النص بسبب أمرين أساسيين:

الأول : أنه لم يشدد عقوبة الحبس على النحو الذى فعله المشرع الفرنسى الذى جعل مدة الحبس عامين وجمع بين الحبس والغرامة فى كافة الأحوال ولم يخير القاضى بينهما فى غير حالات العود كما فعل القانون المصرى. أضف إلى ذلك أن الغرامة المنصوص عليها فى القانون الفرنسى رادعة بما يكفل احترام النص. ومن ثم فقد كنا نعتقد أن المشرع المصرى سوف ينص على عقوبات رادعة بالقدر الكافى ويقرر مضاعفة الغرامة تلقائياً بما يتناسب مع ارتفاع الأسعار أو انهيار قيمة النقود([1]) حتى تحقق العقوبة الردع الكافى لكل من يفكر فى الاعتداء على حقوق المؤلف أو أصحاب الحقوق المجاورة.

ويتمثل الأمر الثانى فى نص الفقرة السابعة التى تحظر الاعتداء على أى حق أدبى أو مالى من حقوق المؤلف أو من الحقوق المجاورة المنصوص عليها بذات القانون. والواقع أن هذه الفقرة توحى بأن باقى نص المادة لا يتعلق بحقوق المؤلف أو

([1]) فى نفس المعنى المادة ١٢٤ من قانون حق المؤلف الفنلندى رقم ٩٢ لسنة ١٩٩٤، والتى تنص على أنه :

"Dans la mesure prévue à l'article 113 de la présente loi le juge peut ordonner la publication par voie de presse du jugement de condamnation ou d'acquittement, aux frais de l'inculpé ou de pleaigant, selon le cas.

أصحاب الحقوق المجاورة خاصة الحق المالى. فالواقع أن باقى النص وهو كثير جداً يتعلق بحماية المصالح أو الحقوق المالية للمؤلف وأصحاب الحقوق المجاورة ضد كافة صور الاعتداء خاصة القرصنة والتقليد وبالتالى فإن نص هذه الفقرة لا يتسق مع باقى النص. وقد يقول البعض أن المشرع أراد من ذلك أن يقرر حماية جنائية للحق الأدبى للمؤلف ولفنان الأداء وهذا القول مردود بأنه كان يمكن تخصيص فقرة أو مادة لحماية الحق الأدبى للمؤلف وفنان الأداء خاصة أن باقى أصحاب الحقوق المجاورة لا يتمتعون بهذا الحق بل يتمتعون بالحق المالى فقط اللهم إلا إذا كان المشرع أراد من خلال هذه الفقرة الاعتراف للمنتجين بصورة ضمنية بحق أدبى وهو مالا نعتقده مطلقاً !!

الفرع الثانى

حماية حقوق فنان الأداء ضد التقليد

"La Contrefaçon"

تجد جريمة التقليد مجالها الخصب فى مجال المصنفات خاصة الموسيقية والسمعية البصرية وكذا فى مجال التسجيلات الصوتية. وتتمثل جريمة التقليد عادة فى خلق نوع من الخلط فى ذهن الجمهور بحيث لا يمكنه تمييز الإبداع الأصلى من نظيره المقلد. وفى مجال الموسيقى قد يقتصر التقليد على اللحن أو الميلودى La mélodie أو الهارمونى L'hoarmonie أو الإيقاع أو الوزن Le rythme([1]). وفى مجال المصنفات السمعية البصرية يتمثل التقليد فى إنتاج صورة أو نسخة من النسخه الصلية أو النيجاتيف Le négatif ثم عرضها دون إذن أصحاب الحق ([2]). ويمكن أن يتحقق التقليد فى مجال الأعمال والبرامج التليفزيونية عن طريق نسخ برنامج أو مصنف وإذاعته عن طريق التليفزيون بدون إذن وهو ما يعد اعتداء على حقوق المؤلف والمنتج وفنان الأداء الذين ترتبط

([1]) M. Laurens, La contrefaçon en matière de chansons: RIDA, 1960, n. 27, p.3; CA Aix, 3 juin 1957: RIDA 1957, n. 16, p. 132; B. Edelman, note sous cass. 1ère juillet 1970: RIDA 1971, n. 68, p. 213.

([2]) Mlle C. Bernault: Thèse précitée, n. 733, pp. 274-275; CA Djon, 9 jullet 1930: D.H 1930, p. 500.

حقوقهم بهذا المصنف ([1]). وتتميز جريمة التقليد بأن المقلد يقدم الإبداع للجمهور كما قام به المؤلف أو فنان الأداء دون تعديل وقد يصل الأمر إلى تقليد غلاف الدعامات التى تثبت عليها النسخ المقلدة كشرائط الفيديو واسطوانات الـ CD.

والواقع أن التقليد فى مجال المصنفات السمعية البصرية يكون أكثر تعقيداً من الناحية الفنية عنه فى مجال المصنفات الموسيقية أو الأدبية إذ يلزم القيام بعمل ترجمة صوتية أو ما يسمى الدوبلاج أو sous-titrage حتى يمكن بث هذه المصنفات السمعية البصرية فى دول أخرى غير الدول التى أنتج المصنف بلغتها. فالأفلام الفرنسية أو الأمريكية مثلاً لا تحقق انتشاراً فى مصر إلا إذا كان هناك ترجمة مكتوبة بأسفل الشريط أو ترجمة صوتية فى صورة دوبلاج عن طريق إحلال أصوات الممثلين الأجانب بأصوات أخرى باللغة العربية والأمر على خلاف ذلك فى مجال المصنفات الأدبية الموسيقية والتسجيلات الصوتية ([2]). وتجدر الإشارة إلى أن معدلات ارتكاب جريمة التقليد تختلف من دولة لأخرى: فعلى حين تصل نسبة المصنفات السمعية البصرية المقلدة فى آسيا ٢٥٪ فإننا نجد أن

([1]) انظر فى ذلك الصدد على سبيل المثال :
Trib. Correct. Albi, 24 janv. 1985: G.P. 1985, I, p. 289, note J.-P. Marchi.

([2]) C. BERNAULT, Thèse précitée, n. 735; X. Daverat, J. Cl., fasc., n. 40 ets.

هذه النسبة فى دول أخرى مثل رومانيا أو فرنسا هى ١٠٪ فقط([1]) أما فى الدول العربية فحدث ولا حرج، حيث يخرج الأمر عن نطاق الإحصاء.

وفيما يتعلق بالقضاء على ظاهرة التقليد فإنه بجانب دعوى التقليد التى يتمع بها المؤلف والمنتج أو فنان الأداء فإن هناك عدة إجراءات يمكن اللجوء إليها فى هذا الصدد لإيجاد حماية فعالة لحق المؤلف والحقوق المجاورة ([2]). ومن ذلك مثلاً أنه يمكن اللجوء لوسائل فنية تمنع تقليد أو نصخ المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو الفيديوجرام. ويمكن أيضاً اللجوء إلى فكرة التوقيع الرقمى "La signature digital" أو ضرورة إدخال شفرة معينة أو ما يسمى بكلمة المرور أو السر "Mot de pass" ويمكن كذلك اللجوء إلى التشفير Le Cryptographie بحيث لا يستطيع استخدام المصنف أو الأداء أو الفونوجرام أو الفيديوجرام إلا من يمتلك أو يحوز جهاز أو كارت معين يتم من خلاله فك تلك الشفرات المحددة. ولا شك أن استخدام هذه الوسائل سيمنع الوصول إلى الأداء أو غيره من الإبداعات إلا بطريقة مشروعة ويضمن أيضاً الحصول على المقابل المالى اللازم بفرض عدم نجاح الآخرين فى التوصل إلى فك

---

(1) راجع فى ذلك :

V Le Lurech, Vers une lutte europiénne contre la piratrie Le Film français, 9 juillet 1999.

(2) C Bernault, Thèse précitée. n. 749

الشفرات أو التعرف على الشفرة اللازمة للدخول إلى الأداء أو الفونوجرام أو الفيديوجرام ... الخ. وهكذا نتبين أن وسائل الاتصال والنشر والاتاحة الحديثة إذا كانت تساعد على زيادة مجال البث أو الإتاحة أو النشر فإنها على الجانب الآخر تيسر عمليات التقليد والقرصنة بشأن الإبداعات بشتى صورها وهو ما يعنى أن هذه الوسائل هى عبارة عن سلاح ذو حدين.

وحرى بالذكر أن كلاً من المشرع الفرنسى ونظيره المصرى قد نص على عقوبة جنائية تطبق على من يرتكب جريمة التقليد وذلك بجانب التعويض المدنى وفقاً لقواعد المسئولية المدنية متى توافرت عناصرها.

ومن جانبه فإن المشرع الفرنسى قد عاقب بموجب المادة L.335-4 من يرتكب جريمة التقليد بالحبس مدة لا تقل عن عامين وبالغرامة التى تصل إلى ١٥٠٠٠٠ يورو أوروبى وذلك على النحو السالف بيانه عند معالجتنا للاعتداء الذى يتم فى صورة القرصنة.

ولم يغفل القانون المصرى أيضاً تجريم الاعتداء على حقوق فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة. وكذلك حقوق المؤلف حيث خصص الفقرتين الثانية والثالثة من المادة ١٨١ من قانون الملكية الفكرية لبيان أحكام التقليد. كما قرر هذا القانون معاقبة المقلد بالحبس والغرامة على النحو المذكور سابقاً. ويخص المشرع جريمة التقليد المنصوص عليها بالفقرتين السالف ذكرهما بعقوبة

الغلق بجانب الحبس والغرامة كما أنـه يجعل هـذه العقوبـة (الغلـق) وجوبية فى حالة العود.

وقد كان المشرع الفنلندى أشد حسماً بشأن العدوان على حقـوق فنان الأداء المالية حين نص فى المادة ١٢١ من قانون حـق المؤلـف رقم ١٢ لسنة ١٩٩٤ على معاقبة من يعتدى على حق فنان الأداء أو منتج الفونوجرام أو البرنامج الإذاعى عن طريق التصوير أو النسـخ بأى وسيلة بدون الإذن الـلازم وسـواء كـان ذلـك وارداً علـى كل أو بعض الأداء أو التسجيل الصوتـى أو البرنـامج. وتصـل العقوبـة فـى هذه الحالة إلى السجن ٤ سنوات ([1]) حيث تتراوح مدتها بيـن ١ : ٤ سنوات ([2]).

([1]) تنص هذه المادة على أنه :

"Il est aussi passible de la peine prévue à l'article précédent (art. 120 "emprisonnement d'un à quatre ans) quiconque, intentionnellement et sans en avoir le droit, reproduit ou copie, par un moyen quelconque, la prestation d'un artiste-interprète ou exécutant, ou un phonogramme, ou une émission de radiodiffusion en totalité ou en partie, sans l'autorisation expresse du titulaire du droit considéré, de ses ayants droit ou de ses ayant cause, ou qui importe stocke, distribue, vend ou met en circulation de toute autre manière lesdite, reproduction ou copies".

([2]) تقرر المادة ١٢٢ من ذات القانون أن العقوبة تزاد بمقدار النصف فى حالـة الاعتداء على الحق الأدبى لصاحب الحق .

وتجدر الإشارة فى النهاية إلى أن جريمة التقليد هى جريمة عمدية يجب أن يتوافر فيها القصد الجنائى كما يفترض سوء نية الفاعل إلى أن يثبت العكس([1]).

([1]) د/ عبد الحفيظ بلقاضى، المرجع السابق، ص٥٣٩ ومابعدها.

المبحث الثانى

مدة الحق المالى لفنان الأداء

إذا كانت مواقف التشريعات قد تتباين بالنسبة لتأقيت الحق الأدبى لفنان الأداء فإن كافة التشريعات الوطنية والدولية تأخذ بمبدأ تأقيت الحق المالى لفنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة كما فعلت بالنسبة للحق المالى للمؤلف. فإذا كانت جميع التشريعات تأخذ بمبدأ تأقيت الحق المالى للمؤلف فإن تطبيق هذا المبدأ يكون من باب أولى بشأن أصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء. على أن الدول وإن اجتمعت على مبدأ تأقيت الحق المالى لفنان الأداء فإنها قد تختلف بشأن مدة هذا الحق الذى يسقط بعدها فى الدومين العام. ولا شك أن التحديد الدقيق لمدة الحق المالى لفنان الأداء هو أمر فى غاية الأهمية سواء من حيث مقدار تلك المدة أو وقت بدء سريانها. ويرجع ذلك – كما ذكرنا – إلى أن انقضاء هذه المدة يؤدى بالضرورة لسقوط الأداء أو التمثيل (مثل المصنفات) فى الدومين العام ومن ثم يستطيع أى شخص استغلالها مالياً شريطة احترام الحق الأدبى لفنان وذلك فى الدول التى لا تأخذ بمبدأ تأقيت الحق الأدبى أيضاً.

وسوف نحاول من خلال هذا المبحث بيان أحكام مدى الحق المالى سواء فى التشريعات الوطنية أو فى التشريعات الدولية وذلك من خلال المطلبين التاليين :

المطلب الأول

مدة الحق المالي فى التشريعات الوطنية

نعرض فيما يلى لموقف القانون المصرى والقوانين العربية الأخرى وكذلك لأحكام القانون الفرنسى وبعض التشريعات الأوروبية الأخرى بصدد تحديد مدة الحق المالى لفنان الأداء وذلك من خلال الفرعين التاليين :

الفرع الأول

الوضع فى التشريعات العربية

الغصن الأول

الوضع فى القانون المصرى

بينت المادة ١٦٦ من قانون الملكية الفكرية المصرى الأحكام الخاصة بمدة الحق المالى لفنان الأداء حيث نصت على أن «يتمتع فنانو الأداء بحق مالى استئثارى فى مجال أدائهم، على النحو المبين بالمادة [١٥٦] من هذا القانون وذلك لمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ الأداء أو التسجيل على حسب الأحوال». ولعل أول ما يلفت النظر أو يسترعى الانتباه أن المشرع قد جعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء والمنتج هى خمسون عاماً كالمؤلف. على أن هذا لا يعنى

تطابق المدة التى يتمتع فيها الحق المالى للمؤلف مع تلك المقررة لحماية الحق المالى لفنان الأداء. ويرجع ذلك إلى أن مدة الحق المالى للمؤلف هى ٥٠ سنة يبدأ سريانها من تاريخ وفاة المؤلف إذا كان منفرداً ([1]). أو من تاريخ وفاة آخر مؤلف شريك إذا كنا بصدد مصنف مشترك([2]). وعلى ذلك فإذا ظل المؤلف على قيد الحياة خمسون عاماً بعد نشر مصنفه أو إتاحته للجمهور فإن حقه المالى سيتمتع بالحماية لمدة مائة عام تشمل حياة المؤلف (٥٠ عاماً) والخمسون عاماً التالية لوفاته. وجدير بالذكر أن هذه المدة يبدأ سريانها من بداية السنة الميلادية التالية لوفاة المؤلف.

([1]) انظر فى ذلك المادة ١٦٠ من قانون الملكية الفكرية التى تقضى بأن «تحمى الحقوق المالية للمؤلف المنصوص عليها فى هذا القانون مدة حياته ولمدة خمسين سنة تبدأ من تاريخ وفاة المؤلف». وجدير بالذكر أن هذه المادة كانت هى المادة ١٥٨ من مشروع القانون والتى كانت تجعل مدة الحماية ٧٠ عاماً مثل القانون الفرنسى الحالى. وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن مدة حماية بعض المصنفات تقل عن ٥٠ عاماً وذلك كما هو الشأن بالنسبة لمصنفات الفن التطبيقى (م/١٦٤ التى تجعل هذه المدة ٢٥ سنة تبدأ من تاريخ نشرها أو إتاحتها للجمهور أيهما أبعد).

([2]) تنص المادة ١٦١ من ذات القانون على أن «تحمى الحقوق المالية لمؤلفى المصنفات المشتركة مدة حياتهم جميعاً ولمدة خمسين سنة تبدأ من وفاة آخر من بقى حياً منهم». وانظر بشأن مدة الحق المالى فى المصنفات الجماعية المادة ١٦٢.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مشروع قانون الملكية الفكرية كان يجعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية هى ٧٠ سنة تسرى اعتباراً من بداية سنة الأداء أو سنة التسجيل وفقاً لكل حالة على حدة ([1]). على أنه عند إقرار القانون الحالى تم تعديل تلك المدة وتخفيضها إلى ٥٠ عاماً تبدأ بالنسبة لفنان الأداء من تاريخ الأداء كما لو تمثل ذلك الأداء فى حفل يذاع على الهواء مباشرة أو من تاريخ تثبيت الأداء كما لو كنا بصدد أداء أو تمثيل يتم تثبيته على دعامات مادية أو إليكترونية أو رقمية بواسطة المنتج. ومما تقدم نتبين أنه وإن اتفق فنان الأداء مع منتج التسجيلات الصوتية فى مدة حماية الحق المالى لكل منهما إلا أنه تاريخ سريان هذه المدة يختلف بشأنهما إذ يبدأ هذا التاريخ فى السريان بالنسبة لمنتج التسجيلات الصوتية من تاريخ التسجيل أى التثبيت أو من تاريخ النشر أيهما أبعد. وعلى ذلك فإذا تم تسجيل أو تثبيت الأداء ولم يتم نشره إلا بعد ذلك بسنوات فإن مدة الحماية لا تسرى إلا من تاريخ النشر باعتباره التاريخ الأبعد ([2]).

([1]) راجع المواد ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦ من مشروع قانون الملكية الفكرية المصرى.

([2]) حرى بالذكر أن المادة ١٦٨ من قانون الملكية الفكرية تجعل مدة جماية الحق المالى لهيئات البث الإذاعى ٢٠ سنة تبدأ من تاريخ أول بث للبرنامج. ويعنى ذلك أن المشرع قد غاير فى المعاملة بين فنان الأداء والمنتج وبين هيئات البث الإذاعى.

الغصن الثانى

مدة الحق المالي فى التشريعات العربية

أولا : موقف القانون اللبنانى :

الواقع أن اختيارنا للقانون اللبنانى فى صدارة التشريعات العربية التى نتناول أحكامها بالبيان ليس من قبيل المصادفة بل على العكس هو أمر مقصود لما يتميز به هذا القانون عن الكثير من التشريعات الأخرى فى أمور عديدة لعل أهمها:

أ - كان هذا القانون صريحاً وقاطعاً كالقانون المصرى[1] فى النص على أبدية الحق الأدبى للمؤلف ولفنان الأداء[2] وذلك على خلاف التشريعات الأخرى التى يستفاد منها أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء بصورة ضمنية وقد خصص هذا القانون نصاً مستقلاً

---

(1) أنظر فى ذلك المادة ١٥٥ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

(2) أنظر فى هذا الشأن المادة ٥٣ من القانون اللبنانى رقم ٧٥ لسنة ١٩٩٩ بشأن حماية الملكية الأدبية والفنية التى تنص على أنه «تتمتع جميع الحقوق المعنوية للمؤلف أو للفنان المؤدى بحماية أبدية لا تنقضى بمرور أية مدة عليها، وهى تنتقل إلى الغير عن طريق الوصية أو قوانين الإرث». ويلاحظ أن النص قد ذكر لفظ قوانين الإرث بصيغة الجمع بسبب تعدد نظام الإرث فى لبنان تبعاً لتعدد الطوائف الدينية».

وهو نص المادة ٥٣ للتأكيد على الطابع الأبدى للحق الأدبى للمؤلـف ولفنان الأداء.

ب - فيما يتعلق بمدة حماية الحق المالى لفنان الأداء فـإن هـذا القانون قد جعلها ٥٠ عاما تسرى اعتبـاراً مـن نهايـة السـنة التـى تـم فيهـا الأداء. ويتفق القـانون اللبنـانى فـى ذلـك مـع نظـيره المصـرى وكذلك الفرنسى والعديد من التشريعات الأخرى.

جـ - لم يميز المشرع بصدد مدة حماية الحق المالى بيـن فنـان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجـاورة حيث جعل هـذه المـدة وهى ٥٠ سنة بالنسبة لكافة أصحاب الحقـوق المجاورة ومنهـا منتـج التسـجيلات السـمعية([1]) ومحطــات وشـركات ومؤسسـات وهيئـات التليفزيون والإذاعة ([2]).

د - أضاف القـانون اللبنـانى دور النشـر إلـى قائمـة أصحـاب الحقوق المجاورة وجعلها تتمتع مثلهم بحق مالى لمدة ٥٠ سنة تسرى اعتباراً من نهاية العام الذى تم فيه النشر ([3]).

([1]) المادة ٥٥ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩.

([2]) المادة ٥٦ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩.

([3]) المادة ٥٧ من القانون ٧٥ لسنة ١٩٩٩ والتـى تنـص علـى أن «تتمتـع دور النشر بالحماية لمدة خمسين سنة تسرى اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها النشر».

ثانياً: موقف القانون السودانى :

يتميز القانون السودانى الخاص بحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة والصادر فى عام ١٩٩٦ بأنه قد وحد مدة الحماية الخاصة بالحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة الثلاثة (م/٣٨). على أن المادة ٣٨/١ من هذا القانون قد جاءت مقتضبة حيث نصت على أن «تكون الحماية فيما يتعلق بأى عمل لمدة خمسين سنة تبدأ من اليوم الأول من يناير من العام الذى تم فيه أداء ذلك المصنف». ونستطيع من خلال هذا النص استخلاص مدة حماية الحق المالى للمؤلف ولفنان الأداء وهى ٥٠ سنة. ويلاحظ على هذا النص استخدامه لفظ «بأى عمل» وهو ما يشمل المصنف والأداء أو التمثيل. وقد أكد عجز هذه الفقرة على ذلك حين قرر أن مدة الحماية تسرى اعتباراً من أول يناير من العام الذى تم فيه «أداء ذلك المصنف» وهذه الجملة الأخيرة تؤكد على شمول هذه الفقرة للمصنف كعمل إبداعى مبتكر ولأداء ذلك المصنف ([1]).

ثالثاً : موقف القانون الجزائرى :

وفقاً للأمر رقم ٩٧/١٠ الصادر فى ١٩٩٧/٣/٦ والذى يتعلق بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة والذى سنطلق عليه اصطلاح القانون الجزائرى فإن فنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق

([1]) فى نفس المعنى ، أ/خاطر لطفى: المرجع السابق، ص ٥٢٠.

المجاورة يتمتعون بحماية لحقهم المالى وذلك لمدة ٥٠ سنة تبدأ بالنسبة لفنان الأداء من بداية السنة الميلادية التالية لنشر الأداء أو التمثيل أو إتاحته للجمهور[1]. وقد قررت المادة ١٢٣ من ذات القانون أن مدة الحماية بالنسبة لحقوق منتج التسجيلات السمعية أو السمعية البصرية هى ٥٠ سنة ميلادية أيضاً يبدأ سريانها من بداية السنة الميلادية التالية لنشر أو بث التسجيل أو البرنامج إلى الجمهور. ونتبين مما سبق أن هذا النص قد جمع بين منتجو التسجيلات الصوتية وهيئات البث الإذاعى وجعل مدة الحماية الخاصة بالحق المالى لكل منهما ٥٠ سنة ميلادية وهو بذلك يكون قد ساوى بينهم وبين فنان الأداء فى هذا الصدد.

٤- الوضع فى القانون الأردنى :

يتفق القانون الأردنى الصادر فى ٢٠٠١ والمعدل لقانون حماية حق المؤلف رقم ٢ لسنة ١٩٩٢ مع موقف القانون المصرى بشأن مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء ومنتج التسجيلات الصوتية إذ يجعلها ٥٠ سنة وفقاً للمادة ٢٣/جـ بينما تجعل الفقرة «د» من

---

(1) المادة ١٢٢ من ذلك القانون التى تقضى بأن «تكون مدة حماية حقوق فنان الأداء المنصوص عليها فى الباب الثانى من هذا الأمر خمسين (٥٠) عاماً ابتداء من مطلع السنة المدنيه (الميلادية) التى تلى إبلاغ أداءاته الفنية المنبثة إلى الجمهور».

ذات المادة مدة حماية الحق المـالى لهيئـة الإذاعـة أو التليفزيـون ٢٠ عاماً كما هو الشأن فى القانون المصرى ([1]).

([1]) تنص المادة ٢٣ فى الفقرتين جـ ، د على أن «جـ - تسرى حماية المؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية لمدة خمسين سنة يبدأ حسابها من أول كـانون الثانى (يناير) من السنة الميلادية التاليـة للسنة التى حصـل فيهـا الأداء أو تثبيت التسجيل حسب مقتضى الحال. د - تسرى الحماية للبرامج الإذاعية التى تثبتها أى هيئة للإذاعة أو التليفزيون لمدة عشرين سنة يبدأ حسابها من أول كانون الثانى (يناير) من السنة الميلادية التالية للسنة التى حصـل فيهـا بث البرنامج لأول مرة».

الفرع الثانى

الوضع فى التشريعات الأوروبية

لعل أهم التشريعات الأوروبية فى مجال حق المؤلف والحقوق المجاورة هى التشريع الفرنسى والأسبانى وهما ما سنعرض لأحكامهما بصفة أساسية. كما أننا سنشير لموقف القانون الفنلندى فى هذا الصدد أيضاً وذلك على النحو التالى:

الغصن الأول

موقف القانون الفرنسى

يتفق موقف قانون الملكية الفكرية الفرنسى مع نظيره المصرى وكذلك مع العديد من التشريعات الخاصة بالملكية الفكرية فيما يتعلق بمدة حماية الحق المالى لفنان الأداء وهى ٥٠ سنة ميلادية. وقد خصص المشرع الفرنسى لهذا الأمر المادة L.211-4 (١) التى تنص على أن مدة الحقوق المالية هى خمسون سنة يبدأ حسابها من الأول من يناير من السنة الميلادية التى تلى :

- التمثيل أو الأداء بالنسبة لفنانو الأداء.

---

(١) وهذه المادة مضافة بالقانون رقم ٢٨٣/٩٧ فى ١٩٩٧/٣/٢٧ (م.١١).

– التثبيت الأول للتسجيلات الصوتية بالنسبة لمنتج الفونوجـرام أو اللقطات المصورة سواء كانت مصحوبة بالصوت من عدمه وذلك بالنسبة إلى منتج الفيديوجرام.

– من تاريخ أول توصيل أو إتاحـة للجمهور بالنسبة للبرامج المشار إليها بالمادة L.216-1 بالنسبة لمشروعات أو هيئات الاتصـال السمعى البصرى ([١]).

على أن موقف القانون الفرنسى يختلف عن نظيره المصـرى حيث يساوى الثـانى من حيث مدة الحمايـة الخاصـة بـالحق المـالى للمؤلـف ولفنـان الأداء حيث جعلهـا ٥٠ عامـاً. بينمـا يمـيز القـانون

([١]) ويجرى نص هذه المادة على النحو التالى :

"La durée des droits patrimonaux objet du présent titre est de cinquante années à compter du 1ère janvier de l'année civile suivant celle:

- de l'interprétation pour les artistes- interprètes;
- de la première Fixation d'une séquence d'images sonorisée au mon pour les producteurs de vidéogrammes;

de la première communication au public des programmes visés à l'article L.216-1 pour les enterprises de communication audiovisuelle".

- Tautefois, si une fixation de l'interprétation, un phonogramme ou un vidéogramme font l'objet d'une communication au public pendant la période définie aux trois premiers alinéas les droits patrimoniaux de l'artiste-interprète ou de producteur du phonogramme ou du vidéogramme n'expirent que cinquente ans aprés le 1ère janvier de l'année civile suivant cette connunication au public"

الفرنسى بين المؤلف وفنان الأداء بشأن مدة حماية الحق المالى لكل منهما. فعلى يجعل مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء خمسين سنة فإنه يجعل من مدة حماية الحق المالى للمؤلف سبعون عاماً بعد وفاة المؤلف ويبدأ حساب هذه المدة من أول السنة الميلادية التالية للوفاة([1]). ومما سبق يبدو جلياً أن المشرع الفرنسى قد كفل حماية الحق المالى للمؤلف لمدة أطول من تلك الخاصة بحقوق فنان الأداء المالية خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن هذه المدة تستمر طيلة حياة المؤلف وتمتد لتشمل السنوات السبعون التالية لوفاته والتى تبدأ من بداية السنة التالية للوفاة. ويعنى ذلك أن مدة الحق المالى للمؤلف قد تصل أحياناً إلى ضعف تلك الخاصة بفنان الأداء.

([1]) راجع فى ذلك المادة L.123-1 من قانون الملكية الفكرية وانظر بالنسبة للمصنفات المشتركة المادة L.123-2 وبالنسبة للمصنفات الجماعية المادة L.123-3 حيث يبدأ سريان هذه المدة وفقاً للفقرة الأولى من بداية السنة التالية للنشر.

الغصن الثانى

موقف القانون الأسبانى

لم يخرج القانون الأسبانى عن الموقف الذى تبناه القانون المصرى والقانون الفرنسى وغيرهما من قوانين الملكية الفكرية بشأن مدة الحق المالى لفنان الأداء حيث قرر أن هذه المدة هى ٥٠ سنة وذلك بموجب المادة ١١٢ من المرسوم الملكى رقم ١٩٩٦/١ الصادر فى ١٩٩٦/٤/١٢ والخاص بالملكية الذهنية والتى قررت أن مدة حقوق الاستغلال المعترف بها لفنانو الأداء أو المؤدين هى ٥٠ سنة يبدأ حسابها أو سريانها من الأول من يناير من العام الذى يلى الأداء أو التمثيل، على أنه إذا كان تسجيل الأداء أو التمثيل قد تم نشره أو إتاحته بصورة مشروعة خلال هذه المدة فإن الحقوق المذكورة تنتهى بانقضاء مدة ٥٠ سنة تبدأ من تاريخ إذاعة أو إتاحة هذا التسجيل. ويبدأ سريان هذه المدة اعتباراً من أول يناير من العام التالى للإذاعة (١).

---

(١) تنص هذه المادة على أن :

"La durée des droits d'exploitation reconnus aux artistes interprètes au exécutants est de 50 ans à compter du 1ère janvier de l'année qui suit celle de l'interprétation ou de l'exécution.

Toutefois, si un enregistrement de l'interprétation ou exécution est divulgé licitement au cours de cette période les droits mentionés prennent fin à l'expiration d'une période de 50 ans à compter de la divulgation de cet enregestrement. Cette période

والواقع أن المشـرع الأسبانى قد جاء بحكم فى صالح فنان الأداء فى حالة بث أو إتاحة الأداء بصورة مشروعة أى بموجب إذن كتابى من فنان الأداء أو ذوى الشأن إذ فى هذه الحالة تبدأ مدة جديدة قدرها ٥٠ سنة يبدأ سريانها من أول يناير من السنة التالية على البث أو الإذاعة أو الإتاحة. ولا يمكن القول بأن هذا الحكم يماثل ما نصت عليه الفقرة الثالثة من المادة L.211-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى لأن تلك الفقرة تقصد برامج الإذاعة أو هيئات الاتصالات السمعية البصرية وفقاً للمادة L.216-1 من ذات القانون والتى أحالت إليها الفقرة الثالثة من المادة L.211-4 صراحة. أما نص القانون الأسبانى فقد جاء عاماً بحيث تبدأ مدة جديدة للحماية من تاريخ إتاحة التسجيلات التى تحتوى على الأداء بصورة مشروعة سواء تعلق الأمر ببرامج الإذاعة أو التليفزيون أو غير ذلك لأن النص قد جاء عاماً والقاعدة أن المطلق يظل على إطلاقه طالما لم يرد ما يقيده كما فعل المشرع الفرنسى.

---

commence à courir le 1[ère] janvier de l'anné qui suit celle de la divunlgation".

الغصن الثالث

موقف القانون الفنلندى

وفقاً للمادة ٩٤ من القانون الفنلندى الخاص بحق المؤلف الصادر فى ١٤/٨/١٩٩٤ فإن مدة الحق المالى لفنان الأداء هى ٦٠ سنة يبدأ سريانها من الأول من يناير من السنة التى تلى الأداء إذا كنا بصدد أداءات غير مسجلة والتالية للنشر أو الإتاحة إذا كان الأداء قد تم تثبيته على دعامة صوتية أو سمعية بصرية (١).

ومن سياق هذا النص نجد أنه قد قرر حماية أفضل لفنان الأداء حيث جعل مدة حماية حقوقه المالية ٦٠ عاماً وليس ٥٠ عاماً كما هو الحال فى التشريعات الأخرى وهو أمر يحمد للمشرع الفنلندى. ويتميز هذا التشريع أيضاً بأنه قد جعل مدة الحماية تبدأ - كالقانون الأسبانى - من السنةً التالية للنشر أو الإتاحة إذا كان الأداء مثبتاً على دعامة صوتية أو سمعية بصرية.

---

(١) تقضى تلك المادة بأن :

"La durée de la protection conférée aux artistes interprètes ou exécutants est de 60 ans à compter du 1ère janvier de l'année suivant la prestation, s'il s'agit d'interprétation a été fixée sur support sonore ou audiovisuel"

المطلب الثانى

مدة الحق المالي على الصعيد الدولي

تناولت العديد من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية بالتنظيم مدة حماية الحق المالى لفنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة ومن ذلك اتفاقية روما لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة وكذلك اتفاقية «التربس» أو الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والتى تنبثق عن اتفاقية الجات وكذلك معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى وسنحاول بيان ذلك بإيجاز فيما يلى:

الفرع الأول

موقف معاهدة الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى

لم تغفل تلك المعاهدة بيان حكم المدة التى يتمتع خلالها الحق المالى لفنان الأداء بالحماية القانونية حيث نصت فى المادة ١٧ منها على أن «١- تسرى مدة الحماية الممنوحة لفنانى الأداء بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة ٥٠ سنة، على الأقل، من نهاية السنة التى تم فيها تثبيت الأداء فى تسجيل صوتى.

٢- تسرى مدة الحماية الممنوحه لمنتجى التسجيلات الصوتية بناء على هذه المعاهدة حتى نهاية مدة ٥٠ سنة، على الأقل، اعتباراً

من نهاية السنة التى تم فيها نشر التسجيل الصوتى، أو اعتباراً من نهاية السنة التى تم فيها التثبيت إذا لم يتم النشر فى غضون ٥٠ سنة من تثبيت التسجيل الصوتى».

مما تقدم نلاحظ أن المعاهدة قد خصصت الفقرة الأولى من هذه المادة لبيان أحكام المدة التى يتمتع خلالها الحق المالى لفنان الأداء بالحماية والتى سايرت فيها الاتفاقية معظم التشريعات الوطنية حيث جعلت هذه المدة ٥٠ عاماً. وقد بينت المعاهدة أن هذه المدة تسرى اعتباراً من نهاية السنة التى يتم فيها تثبيت الأداء فى شكل تسجيل صوتى.

وكما هو واضح فإن المعاهدة تعول على تاريخ تثبيت الأداء وليس على تاريخ النشر أو الإتاحة ولعل ذلك يرجع إلى افتراض بث الأداء أو إتاحته بمجرد الانتهاء من تثبيته على الدعامة الصوتية إذ لا مبرر بعد ذلك لتركه حبيساً للأدراج خاصة وأن المنتج يكون قد تكبد مبالغ باهظة فى سبيل ذلك بما يعنى أنه سيسعى لإتاحة هذا الأداء المسجل للجمهور فوراً ليجنى ثمار استثماره فى مجال التسجيلات الصوتية.

الفرع الثانى

موقف اتفاقية روما لسنة ١٩٦١

لم تكفل اتفاقية روما لسنة ١٩٦١ ([1]) حماية كافية للحق المالى لفنان الأداء أو لغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى حيث قصرت مدة حماية الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة بمن فيهم فنانو الأداء على ٢٠ سنة فقط وذلك بالنسبة لفئات الحقوق المجاورة الثلاثة وخصصت لكل فئة منهم فقرة من المادة ١٤ ويجرى نص هذه المادة على أنه «لايجوز أن تقل مدة الحماية الممنوحة بناء على هذه الاتفاقية عن ٢٠ سنة اعتباراً مما يلى :

أ - نهاية سنة تثبيت التسجيل الصوتى أو الأداء المدرج فيه.

ب - نهاية سنة إجراء الأداء غير المدرج فى تسجيلات صوتية.

جـ - نهاية سنة إذاعة البرنامج الإذاعى».

وكما هو واضح من عبارات تلك المادة خاصة فقرتها الأولى فإن الاتفاقية لم تفعل سوى وضع حد أدنى لمدة الحماية بحيث لا

([1]) يقصد بهده الاتفاقية تلك الاتفاقية الدولية لحماية فنانى الأداء ومنتجى التسجيلات الصوتية وهيئات الإذاعة المحررة فى ١٩٦١/١٠/٢٦ بروما.

يجوز للدول الأعضاء النزول عنه وهو ٢٠ سنة بينما يجوز لها أن تزيد تلك المدة إلى ٥٠ سنة كما فعلت معظم التشريعات أو ٦٠ سنة كما فعل التشريع الفنلندى على النحو سالف الذكر.

ومما تجدر ملاحظته أيضاً فى هذا الصدد أن الاتفاقية لم تغاير من حيث مدة الحماية الخاصة بالحق المالى بين فنان الأداء وهيئات الإذاعة مثلاً وهو ما لم يفعله القانون المصرى الحالى حيث التزم بالحد الأدنى لمدة الحماية بالنسبة لهيئات الإذاعة وهو ٢٠ سنة بينما منح الحق المالى لفنان الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية الحماية لمدة ٥٠ سنة وليس ٢٠ فقط. ولا شك أن موقف القانون المصرى فى هذا الصدد يكفل حماية أفضل لفنان الأداء من حيث حماية حقوقه المالية وإن كنا نأمل فى المزيد. ونحن من جانبنا نعتقد أن معاهدة الويبو لسنة ١٩٩٦ والخاصة بالأداء والتسجيل الصوتى(١) قد نسخت حكم المادة ١٤ من اتفاقية روما.

---

(١) يقصد بذلك تحديداً نص المادة ١٧ من المعاهدة، أنظر أيضاً نص المادة ١٤/٥ من اتفاقية «التربس» التى تعتبر فى نظرنا حكماً ناسخاً للمادة ١٤ من اتفاقية روما حيث أنها تبنت ذات الأسلوب فى الصياغة حيث وضعت أيضاً حداً أدنى للحماية يمكن للدول أن تزيد عليه.

الفرع الثالث

موقف اتفاقية «التربس» "TRIPS"

يتفق موقف اتفاقية الجوانب المتصلة بالتجارة من حقوق الملكية الفكرية والمعروفة باسم TRIPS والتى تتفرع عن اتفاقية «الجات» "GATT" مع موقف القانون المصرى الحالى بشأن الملكية الفكرية حيث تميز الاتفاقية بين الحق المالى لفنان الأداء ومنتجو التسجيلات الصوتية من جانب وبين الحقوق المالية لهيئات الإذاعة من جانب آخر. وبالنسبة للنوع الأول من الحقوق فإن الاتفاقية تجعل مدة حمايتها القانونية ٥٠ عاماً فى حين لا تتمتع الحقوق المالية لهيئات الإذاعة بالحماية إلا لمدة ٢٠ عاماً فقط. وقد نصت الفقرة الخامسة من المادة ١٤ من الاتفاقية على أن «٥- تدوم مدة الحماية المتاحة بموجب الاتفاق الحالى للمؤدين ومنتجى التسجيلات الصوتية على الأقل حتى نهاية فترة ٥٠ سنة تحسب اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى تم فيها التسجيل الأصلى أو حدث فيها الأداء، أما هذه الحماية التى تمنح بموجب الفقرة «٣» (حقوق هيئات الإذاعة) فتدوم مالا يقل عن ٢٠ سنة اعتباراً من نهاية السنة التقويمية التى حصل فيها بث المادة المعنية. وظاهر من هذا النص أيضاً أن الاتفاقية تضع الحد الأدنى لمدة حماية الحق المالى لفنانو الأداء وغيرهم من أصحاب الحقوق والذى لا يجوز للدول النزول عنه فى حين يجوز أن تزيد مدة الحماية فى التشريعات الوطنية عن ذلك الحد.

المبحث الثالث

العقود الواردة على استغلال

الحق المالى لفنان الأداء

إذا كان الحق المالى للمؤلف يعد محلاً للعديد من عقود الاستغلال المالى وعلى رأسها عقد النشر([1]) وعقد التوصية ([2]) فإن الحق المالى لفنان الأداء يمكن أيضاً أن يكون محلاً للعديد من العقود كعقد الإيجار أو الإعارة (العاريه) وكذلك عقد التسجيل الصوتى وعقد انتاج المصنف السمعى البصرى. كما يمكن أيضاً استخدام الأداء ضمن إعداد إعلان تجارى معين وهو ما يعد أيضاً استغلالاً للحق المالى لفنان الأداء. وأياً كان العقد الوارد على الحق المالى لفنان الأداء فإن هناك قواعد عامة تطبق على كافة العقود التى يمكن إبرامها فى هذا المجال وهو ما سنعرض له فى المطلب الأول. وسوف نلقى بعض الضوء على بعض العقود التى تبرم فى سبيل الاستغلال المالى للإبداع الذى أنجزه فنان الأداء سواء كان فى شكل أداء أو تمثيل وأياً كان مجاله. وفى المطلب الثانى من هذا المبحث سوف نعرض لأحكام عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى بالقدر

([1]) راجع فى ذلك رسالتنا بعنوان :

Le contrat d'édition, étude comparée de droit français et egyptien, Thèse, Nantes 1999, p. 10. ets

([2]) راجع د/ حسن حسين البراوى: المصنفات بالتعاقد – مرجع سابق.

الذى يبرز دور فنان الأداء بصدده فى محاولة لتحديد نطاق قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج بشأن هذا العقد. أما المطلب الثالث فسيكون بإذن الله – محلاً للتعرف على أحكام عقد التسجيل الصوتى الذى يربط فنان الأداء بمنتج الفونوجرام وعلى ذلك فإن المبحث الماثل ينقسم إلى المطالب الثلاثة التالية :

المطلب الأول : الأحكام العامة لعقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء.

المطلب الثانى : عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى.

المطلب الثالث : عقد التسجيل الصوتى.

المطلب الأول

الأحكام العامة لعقود استغلال الحق المالي لفنان الأداء

بادئ ذى بدء يجب أن نشير إلى أن المشرع الفرنسى يستخدم فى مجال استغلال الحق المالى للمؤلف لفظ التحويل أو التنازل Cession أما فى مجال استغلال الحق المالى لفنان الأداء أو غيره من أصحاب الحقوق المجاورة فإنه يستخدم ألفاظا مغايرة مثل لفظ الإذن أو التصريح autorisation أو الترخيص Licence وهو ما يوحى بأن الترخيص هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لاستغلال الحق المالى لأصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء. والواقع أن مصطلح التنازل Cession أو الترخيص Licence يستخدمان أحياناً كمترادفين ([1]). على أن المادة L.215-1 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى فى فقرتها الثالثة تقرر خلاف ذلك حيث تعرف على ما يسمى التنازلات المستقلة أو المنفصلة Cessions séparés للحقوق المجاورة وحق المؤلف. ففكرة التنازل تعنى إذاً النقل النهائى لحق الاستغلال الوارد على المصنف أو الأداء أو التسجيل الصوتى أو الفيديوجرام وهو ذات المعنى الذى تؤدى إليه فكرة الترخيص.

([1]) A et H.-J Lucas, op cit, n 861, p 681, P Chesnais. producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle RIDA. 2. 1986, p 81

كل ما هناك أن فكرة التنازل ترتبط بالحق العينى، أما فكرة الترخيص فإنها ترتبط بالحق الشخصى فقط ([1]).

وتجدر الإشارة إلى أن عدم تجانس الحقوق المجاورة يلقى بظلاله على المجال التعاقدى الخاص بالاستغلال المالى لهذه الحقوق. وإذا كانت هناك بعض القواعد المشتركة التى تطبق على كافة هذه العقود فإن البعض منها يتميز بقواعد أخرى مستقلة. فإذا كان فنان الأداء يهدف من إبرام تلك العقود أن تحقق المجد الشخصى والكسب المادى الذى يكفل له مصدر للدخل هو وأسرته فإن باقى أصحاب الحقوق المجاورة يستثمرون إمكانياتهم المالية والاقتصادية فى سبيل تحقيق الربح ويعد الحق الاستئثارى الذى يتمتعون به وسيلة قانونية لتحقيق هذا الهدف. ولا شك أن القوة القانونية الاقتصادية التى يتمتع بها المنتجون وهيئات البث الإذاعى والتليفزيونى تجاه فنان الأداء المتعاقد معهم تقتضى حماية هذا الأخير باعتباره الطرف الضعيف فى هذا النوع من العقود. ولعل ذلك هو ما دعى المشرع إلى استلزام الكتابة فى هذه العقود. ولم يكتفى المشرع بمجرد كتابة العقد بل اشترط أيضاً أن تستوفى هذه الكتابة عدة بيانات وأن يتم إيداع نسخة من هذا العقد لدى جهة معينة.

([1]) قارن :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., n. 861, p. 681.

الفرع الأول

ضرورة الكتابة

حتى يكون العقد الذى يبرمه فنـان الأداء فـى سـبيل الاسـتغلال المالى للأداء أو التمثيل صحيحاً فإنه يلزم أن يكون مكتوباً. واسـتلزام الكتابة هنا يعود لصراحة نص المادة L.212-3 قانون الملكية الفكرية الفرنسى التى تقضى فى فقرتها الأولـى بضـرورة وجـود إذن كتـابى من فنـان الأداء L'autorisation écrite. وتقضـى المـادة ١٥٧ مـن قانون الملكية الفكرية المصرى أيضاً بضرورة وجـود الإذن الكتـابى السابق من فنان الأداء.

ولا شـك أن اسـتلزام الكتابـة فـى الإذن أو التصريـح يعنـى أن الإذن الضمنى لا محل له فى مجال عقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء (1).

---

(1) TGI paris, 1ère ch., 11 sep. 1991: Juris-Data, n. 048912;

CA Paris, 4ème ch., B., 20 Fév. 1998: Juris-Data, n. 024518; compa.

Cass. 1ère civ., 15 mars 1977: J.C.P. éd. G. 1999-II-19153, note Plaisant

الفرع الثانى

مدى ضرورة ذكر بيانات معينة فى العقد

على خلاف ما فعله المشرع الفرنسى بشأن العقود الواردة على استغلال الحق المالى للمؤلف حيث استلزم ضرورة ذكر بيانات معينة فإنه لم يفعل ذلك بالنسبة للعقود الخاصة بفنان الأداء إذ لم يخصص نص لهذا الشأن أسوة بالمؤلف فالمادة L.131-3 من قانون الملكية الفكرية تقضى بأن نقل أى حق من حقوق المؤلف يخضع لقاعدة أن كل حق من الحقوق محل التنازل يجب أن يكون محلاً لبند أو بيان مستقل فى عقد التنازل. ويحدد نطاق استغلال كل حق من هذه الحقوق بالنسبة لمجاله وهدفه أو الجمهور المعنى به والنطاق الإقليمى وكذلك المدة المحددة للاستغلال. وتضيف الفقرة الثالثة من ذات المادة أن التنازلات الواردة على حقوق اقتباس أو تحوير المصنف السمعى البصرى يجب أن تكون مكتوبة فى محرر مستقل عن عقد النشر الخاص بالمصنف المطبوع ([1]).

([1]) تنص الفقرة الأولى من هذه المادة على أن :

“La transmission des droits de l’auteur est subordonnée à la condition que chacun des droits cédés fasse l’objet d’une mention distincte dans l’acte de cession et que le domaine d’exploitation des droits cédés soit délimité quant à son étendue et à sa destination quant au lieu et quant à la durée”

أما الفقرة الثالثة فإنها تقرر أن

والواقع أن عدم استلزام ذكر بيانات معينة في عقود استغلال الحق المالي لفنان الأداء لا يعني إهمال المشرع لهذا النوع من العقود بل يعني إحالة ضمنية للأحكام الخاصة بعقود استغلال حق المؤلف وذلك لارتباطهما ببعضهما البعض. كما يمكن تبرير ذلك أيضاً على أساس أن العقد النهائي للاستغلال يتم إبرامه عادة عن طريق المنتج وهو على دراية كافية بأفضل طرق الاستغلال وذلك بما لديه من قوة تفاوضية وخبرة بأحوال السوق. على أن هذا يعني في ذات الوقت أن الكتابة في مجال عقود فنان الأداء هي وسيلة للإثبات وليست ركناً في العقد لأن الأصل في العقود هو الرضائية ولو أراد المشرع الخروج على هذا الأصل لنص على ذلك صراحة([1]).

وفي حالة تعدد فنانو الأداء المشاركين في العمل فإنه يلزم موافقتهم جميعاً وبيان ذلك في العقد حتى يكون التنازل صحيحاً([2]).

"Les cessions portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle doivent faire l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct du contrat rélatif à l'édition proprement dite de l'oeuvre imprimée".

([1]) في نفس المعنى :

A. et H.-J. Lucas, op. cit., n. 865, p. 864; B. Edelman, précit., n. 220.

([2]) وهذا هو ما يؤكده صراحة القانون الألماني (م/٨٠) والقانون الأسباني (م/١١١) والقانون السويسري (م/٣٤).

وعلى ذلك فإن العقد الـوارد علـى أداء الأوركسـتر لا يكفـى لصحتـه موافقة الإدارة فقط دون جميع الأعضاء ([1]).

([1]) Ċ A Aix, 2ème ch., 125 juin 1992: Juris-Data, n. 043727; en même sens TGI Paris, 3ème ch., 13 mai 1994: RIDA juillet 1994.

الفرع الثالث

قاعدة التفسير الضيق للإذن ولبنود العقد

على الرغم من عدم وجود نص قانونى يمثل أساساً لتطبيق قاعدة التفسير الضيق لعقود استغلال الحق المالى لفنان الأداء فإن المنطق القانونى السليم يقتضى الأخذ بها فى مجال عقود فنان الأداء. ويعنى ذلك أن العقد الذى يبرمه فنان الأداء بصدد استخدام أدائه ضمن انتاج فيلم سينمائى لا يسمح باستخدام هذا الأداء فى إعداد أحد الإعلانات التجارية كما لا يمتد هذا الإذن ليشمل البث التليفزيونى بل يلزم لكل منهما اتفاق مستقل (١). ولا يجوز أيضاً استخدام التسجيلات الصوتية لأحد المطربين والتى تعاقد على انتاجها فى شريط مستقل وخاص به ضمن شريط آخر يحتوى على مختارات من التسجيلات الخاصة بآخرين ما لم يوافق هذا المطرب صراحة على ذلك. وهذا هو ما أكده القضاء الفرنسى فى العديد من أحكامه(٢). كما أن موافقة فنان الأداء على تثبيت أدائه على نوع

(1) CA Paris 4ème ch., 18 déc. 1989: D. 1991, somm., p. 100, obs. C. Colombet.

(٢) أنظر على سبيل المثال :
TGI Paris 14 oct. 1991: Juris-Data, n. 044924; C A. Paris, 4ème ch., 23 juin 1994: RIDA janv. 1995, p. 223; CA Paris, 4ème ch., B. 20 fév. 1998: Juris-Data, n. 024518.

محدد من الدعامات لا يمتد ليشمل كافة أنواع الدعامات الأخـرى بـل يلزم لذلك اتفاق مستقل أو إذن خاص(١)، وإذا كان الأداء عبارة عـن أغنية تأتى فى سياق انتاج فيلم سينمائى مثلاً فـلا يجـوز نشـرها بعـد ذلك أو إتاحتها للجمهور فـى شـكل فونوجـرام تجـارى مسـتقل بـدون اتفاق (٢) وعلى ذات النهج أيضاً فإنه وفقاً لقاعدة التفسير الضيق فإن فنان الأداء الذى يشارك فى إنجاز إعلان تجارى معيـن لا يعنـى أنـه قد وافق ضمناً على نشـر أدائـه أو تمثيلـه فـى فيديوجـرام مسـتقل أو يضم أداءات أخرى لغيره من فنانو الأداء إذ يلزم لذلك إتفـاق خـاص يفسر هو الآخر تفسـيراً ضيقـاً(٣). وبالقيـاس علـى مـا سـبق فإنـه إذا شارك فنان الأداء فــى حفـل فـى الأوبـرا مثـلاً فإنـه لا يجـوز لمنظـم الحفل أن يقوم بتثبيت الأداء أو التمثيل على دعامات أيـاً كـان نوعهـا ونشـرها أو إتاحتهـا للجمهـور دون اتفـاق خـاص بذلـك التثبيـت والنشر(٤).

---

(1) C A Paris, 4ème ch., B., 5 fév 1999: Juris-Data, n. 023246.

(2) C A Versailles, 1ère ch., 19 déc. 1995: Juris-Data, n. 046428.

(3) C A Pairs, 4ème ch., A, 27 Janv 1992: Juris-Data, n. 020330.

(4) TGI Pairs, 1ère ch., 3 fév 1999· Juris-Data, n. 0118708.

المطلب الثانى

عقد انتاج مصنف سمعى بصرى

المعروف أن إنجاز واستغلال المصنف السمعى البصرى يستلزم مشاركة العديد من الأشخاص كالمؤلف وفنان الأداء والمنتج. وعلى ذلك فإن عقد انتاج المصنف السمعى البصرى يرتبط بمصالح هذه الفئات الثلاثة ويحاول إقامة التوازن بينها. وسوف نحاول من خلال الفرعين التاليين بيان التزامات فنان الأداء والمنتج فى هذا العقد وكذلك نطاق قرينة التنازل المقررة لصالح منتج هذا النوع من المصنفات([1]).

([1]) راجع فى ذلك أيضاً:

A. Françon, Le contrat de production audiovisuelle, La loi du 3 juillet 1985, IRPI, Litec, 1986, p. 87 ets.

الفرع الأول

التزامات فنان الأداء بالضمان

يعتبر عقد انتاج المصنف السمعى البصرى Le contgrat de production audiovisuelle من العقود المعاوضة الملزمة للجانبين حيث يفرض التزامات متقابلة على عاتق أطرافه وسنحاول فيما يلى بيان أهم التزامات فنان الأداء الذى يرتبط بمثل هذا العقد.

وقبل أن نشرع فى بيان أحكام هذا الالتزام يجدر بنا أن نشير إلى أن المشرع الفرنسى قد نظم أحكام عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فى المواد من L.132-23 ومابعدها حيث عرفت هذه المادة منتج هذا النوع من المصنفات بأنه الشخص الطبيعى أو الاعتبارى الذى يأخذ مبادرة ومسئولية انتاج أو إنجاز هذا المصنف(١).

وإذا كانت المواد الخاصة بهذا العقد قد وردت بين الأحكام الخاصة بحق المؤلف ولم تشير صراحة إلى موقف فنان الأداء فإن هذا لا ينفى سريانها عليه بالتبعية لسريانها على المؤلف حيث أن هذا العقد - كما ذكرنا - يربط بين مصالح المؤلف وفنان الأداء

---

(١) ويجرى نص هذه المادة على أن :

"Le producteur de l'oeuvre audiovisuelle est la personne physique ou morale qui prend l'initiative et la responsabilite de la réaliation de l'oeuvre

والمنتج. ويعتبر الالتزام بضمان الاستحقاق فى جانب المؤلف هو الالتزام الوحيد الذى نص عليه المشرع الفرنسى صراحة ([1]).

ولم ينص المشرع صراحة على التزام فنان الأداء بضمان الاستحقاق حيث أن المادة L.132-26 تفرض هذا الالتزام على عاتق المؤلف إذ تنص على أن المؤلف يضمن للمنتج الاستغلال الهادئ Paisible للحقوق المحالة إليه أو المتنازل عنها لصالحه ([2]). على أن هذا الالتزام يفرض أيضاً على فنان الأداء بالقياس على المؤلف حين يرتبط مع المنتج من أجل المساهمة بأدائه أو تمثيله فى إنجاز عمل فنى معين فى صورة مصنف سمعى بصرى إذ يوجد فنان الأداء حينئذ فى ذات المركز القانونى الذى يتواجد فيه المؤلف ويلتزمان بالتالى بضمان الاستحقاق لصالح المنتج الذى يلتزم بدوره تجاههما ببعض الالتزامات التى سنوضحها فيما يلى. ويضاف إلى ذلك أن القواعد العامة ومقتضيات حسن النية تفرض على فنان الأداء أن يضمن للمنتج الاستغلال الهادئ للمصنف السمعى البصرى وبالتالى فإنه يضمن له تعرضه الشخصى وكذلك تعرض الغير

([1]) C. Bernault, Thèse, precitée, n. 764, p. 288.

([2]) ويجرى نص هذه المادة على أن :

"L'auteur garanti au producteur l'exercice paisible des droits cedés"

ومن جانبه فإن المشرع المصرى قد فرض الالتزام بالضمان على المؤلف بموجب المادة ٤/١٤٩

قانونى أيضاً([1])، والواقع أن هناك التزاماً آخر يفرض على عاتق المؤلف وفنان الأداء تجاه المنتج، فالمؤلف يلتزم بالتسليم وكذلك يلتزم فنان الأداء بتنفيذ الأداء أو التمثيل المتفق عليه وفقاً لشروط العقد([2]). ويرتبط هذا الالتزام بالالتزام بالضمان ارتباطاً وثيقاً حيث لا يبدأ هذا الالتزام الأخير فى التطبيق فعلاً إلا بعد تنفيذ الأول. ولا يمنع إغفال المشرع للنص على هذا الالتزام من وجوده والتزام المؤلف وفنان الأداء به. وينتقد بعض الفقه الفرنسى - وبحق - صمت المشرع بشأن النص على الالتزام بالتسليم وذلك على أساس أنه أمر غير مبرر([3]).

([1]) Mlle C. Bernault, Thèse, precitée, n. 11, p. 289.

([2]) فى نفس المعنى أ/خاطر لطفى ، المرجع السابق، ص ٤٧٥.

([3]) ويرى هذا الجانب من الفقه أن :

"Le silence du code sur ce point peut donc apparaitre surprenant car non justifié, mais il n'est en rien source d'incertitude"

Mlle C Bernault. Thèse. précitee, n 766, p., 290.

الفرع الثانى

إلتزامات المنتج

ذكرنا حالاً أن عقد انتاج المصنف السمعى البصرى من العقود الملزمة للجانبين وبالتالى فإنه يفرض على المنتج لصالح المؤلف وفنانو الأداء عدة التزامات. ويمكن تقسيم هذه الالتزامات إلى التزامات أساسية وعلى رأسها الالتزام بالاستغلال والالتزام بدفع المقابل المالى المستحق للمؤلف ولفنان الأداء وكذلك الالتزام بتقديم كشف حساب والالتزام بحفظ عناصر المصنف. وبجانب تلك الالتزامات فإن هناك التزامان غير أساسيان وهما الالتزام بتسجيل العقد والالتزام بالإيداع. وسوف نحاول إلقاء الضوء وبإيجاز شديد على كل من هذه الالتزامات فيما يلى:

الغصن الأول

الالتزامات الجوهرية للمنتج أو الناشر

تنقسم هذه الالتزامات إلى الالتزام بالاستغلال المـالى للمصنـف وفقاً لما تقتضيه طبيعته وفى ضوء الأعراف المهنية السليمة وكذلك الالتزام بأداء المكافأة أو الأجر المستحق لفنان الأداء كما تشـمل هـذه الطائفة أيضاً الالتزام بتقديم كشـف حسـاب والالـتزام بحفـظ عنـاصر المصنف وبيان ذلك كما يلى :

١- الالتزام بالاستغلال L'obligation d'exploiter

يجد هذا الالتزام مصدره فى نص المادة L.132-27 من قـانون الملكية الفكرية التى تنص على أن المنتج يلتزم بأن يضمن للمصنـف السـمعى البصـرى اسـتغلالاً يتفـق مـع الأعـراف والعـادات المهنية(١). وتجدر الإشارة إلى أن هـذا الالـتزام المفروض علـى عـاتق المنتـج أو مـن يحـل محلـه هـو التـزام بوسيلة أو ببـذل عنايـة Obligation de moyens(٢) وليس بتحقيق نتيجة.

---

(1) "Le producteur est tenu d'assurer à l'oeuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de profession"

(2) TGI Créteil, 14 Janv. 1992 RIDA, juillet 1992, p 197

وإذا أحال المنتج حقوقه للموزع فإن هذا الأخير يلتزم بأن يتخذ كافة الوسائل اللازمة لتوزيع المصنف وبالتالى فإنه يكون مسئولاً إذا لم يبادر مطلقاً بتحويل الحقوق الخاصة ببث هذا المصنف إلى إحدى القنوات التليفزيونية ([1]).

ولا شك أن ما يعنى المؤلف أو فنان الأداء هو أن يرى المصنف السمعى البصرى قد تم بثه أو إتاحته للجمهور خاصة إذا كان المقابل المالى لهما يتمثل فى نسبة مئوية من الإيرادات الناتجة عن الاستغلال([2]). وحرى بالذكر أن الالتزام بالاستغلال لا يعتبر المقابل لقرينة التنازل المقررة لصالح المنتج. فالواقع أن تنفيذ هذا الالتزام هو الذى يحقق مصالح أطراف العقد والجمهور أيضاً.

ويفرض الالتزام بالاستغلال على المنتج أن يتخذ قرار بدء الاستغلال المالى للمصنف فى الوقت المناسب وأن يكون التوقف عن البث أو الإتاحة مؤقت وبعذر مقبول([3]). وبالنسبة لعلاقة المنتج بالمؤلف فإن الاستغلال المالى يجب أن يكون فى ضوء أحكام المادة (L. 132-27) من قانون الملكية الفكرية الفرنسى. وفيما يتعلق بعلاقة المنتج

([1]) Paris, 8 juin 1999: RIDA, janv. 2000, p. 311; en même sens Paris, 14 mai 1990: D. 1990, somm., p. 358, obs. Hassler; Paris, 22 oct. 1992: RIDA, juillet 1993, p. 285, résumé par Kérever.

([2]) C. Bernault, Thèse precitée, n. 771, p. 291 et note 18.

([3]) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 772, p. 292.

بفنان الأداء فإن المشرع لم ينص صراحة على الالتزام بالاستغلال المالى المستمر للأداء أو التمثيل ولعل ذلك يرجع إلى أن المنتج دفعاً للمجرى العادى للأمور يبدأ الاستغلال المالى أو التجارى للأداء بمجرد الانتهاء من إنجازه وتحقق اللحظة المناسبة لذلك. على أن منتج المصنف السمعى البصرى قد يجد نفسه فى وضع دقيق لا يتمكن فيه من إتاحة الأداء أو التمثيل للجمهور وذلك كما فى الفرض الذى يقرر فيه المخرج حذف دور أحد فنانو الأداء(١). والواقع أن غياب التزام المنتج باستغلال الأداء أو التمثيل المقرر لصالح فنان الأداء فى بعض الأحيان يمكن تبريره بمصلحة المؤلف وفائدة العمل الفنى فى مجمله والمعروف أنه عندما تتعارض حقوق المؤلف مع حقوق فنان الأداء فإن مصالح المؤلف هى التى تحظى بالأفضلية على أن النجم الأول للعمل هو الذى يقرر ذلك أحياناً.

٢- الالتزام بدفع المقابل المالى لفنان الأداء

يمثل التزام المنتج بدفع المقابل المالى المستحق لفنان الأداء أحد أهم التزامات. والواقع أن هذا الالتزام يعد نتيجة منطقية لالتزام المنتج بالاستغلال المالى أو التجارى للأداء أو التمثيل. وفضلاً عما سبق فإن فنان الأداء عادة يكتسب وصف الأجير وبالتالى يمثل الأجر أو المقابل المالى بالنسبة له مورد الرزق

---

(١) وقد حدث ذلك فعلاً فى العديد من الأعمال السينمائية والتليفزيونية ومن ذلك حذف دور الفنانة نشوى مصطفى فى فيلم اللمبى.

الرئيسى. والأصل أن تحـــديد هـــذا المقابـــل يتم بنـــاء على الاتفـاق وبموجـب العقـد كمـا يمكـن تحديـده بموجـب الاتفاقـــات الجماعية([1]) Les conventions collectives. وفى حالة عدم وجـود عقد أو اتفاق جماعى فى هذا الشأن يتـم تحديد المقـابل المـالى لفنـان الأداء بالرجوع إلى الجداول الخاصة بكل قطاع من القطاعات الفنية. وهكذا يبدو أن هذا الحل الأخير أقرب لقواعد قانون العمـل منـه إلـى قواعد قانون الملكية الفكرية ([2]).

وإذا كان التحديد السابق لمستحقات فنان الأداء يتفـق مـع صفـة الأجير فإن الصعوبة تدق حين لا يكون فنـان الأداء يعمـل كـأجير إذ لايتسنى تحديد هذا المقابل إلا عن طريق الاتفاق سواء كمقـابل للبـث الأول أو بمناسبة إعادة البث. ولا شـك أن الأمـر يـزداد تعقيداً حيـن يتضمن الاتفاق حصـول فنـان الأداء علـى نسبة مئويـة مـن عـائدات الاستغلال المالى للمصنـف السـمعي البصـرى([3]). وإذا كـان التحديـد عن طريـق الاتفاقـات الجماعيـة يخضـع لمبدأ نسـبية أثـر الاتفـاق الجماعى بحيث لا يطبق سوى على الفنان الذى وقع على هذا الاتفاق

([1]) راجع فى ذلك على سبيل المثال :

Cass. soc. 8 juillet 1992: Bull. civ., V. n. 424; Cass. 1ère civ., 2 mars 1999: Légipresse, juin 1999, n. 162, III, p. 74.

([2]) وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأحكام يجب أن تطبق مع الأخذ فـى الاعتبـار أحكام المادة L. 212-9 من قانون الملكية الفكرية.

([3]) Mme Gaudel, Les caractéristiques de la redevances versée aux artistes-interprètes au titre des droits voisins, Mélanges A. Françon, Dalloz 1995, p. 175.

أو كان عضواً فى تنظيم نقابى طرف فى هذا الاتفاق. إلا أن أحكام المادة L. 212-5 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى لم تحيل إلى أحكام قانون العمل وبالتالى فإن نطاق تطبيق الاتفاقيات الجماعية فى هذا الشأن يكون عاماً بحيث يشمل فنانو الأداء باختلاف قطاعات نشاطهم([1]). وبجانب الاتفاقيات الجماعية كوسيلة لتحديد المقابل المالى لفنان الأداء فإن هناك الاتفاقات الجماعية Les accords collectifs التى لا تخضع لقانون العمل والتى تتم بين الممثل القانونى لفنانو الأداء والمنتج. ولا شك أن هذا التحديد الذى يتسم بالصفة الجماعية يمكن تبريره على أساس قرينة التنازل المقررة لصالح المنتج. فإذا كان فنان الأداء بسبب تلك القرينة يحرم من إمكانية التفاوض فإنه يتمتع بالحق فى الحصول على المقابل المالى المماثل adéquante وهذا الحل يحقق مصلحة فنان الأداء والمنتج معاً. ويتحقق صالح المنتج فى هذا الصدد حيث أن قيامه بأداء المقابل المالى المتفق عليه لفنان الأداء أو المحدد وفقاً للاتفاق الجماعى يسمح للمنتج بإعادة البث أو الإتاحة دون حاجة إلى إذن فنان الأداء حتى ولو لم ينص العقد على مقابل مالى خاص([2]).

([1]) Mme Gaudel, op. cit., p. 187, note 76; en même sens TGI Paris, 10 janv. 1994 cité par C. Bernault, Thèse précitée, p.306, note 77.

([2]) أنظر فى دعوى خاصة بالقناة الثانية الفرنسية :

CA Paris, 1ère ch. 10 juillet 1999: Légipresse, Juillet-Août 1990, n. 83, III, p. 69; Cass. 1ère civ. 16 juillet 1992, R I D A oct. 1993, p. 220, note X. Daverat

وفيما يتعلق بطبيعة المقابل المالى المستحق لفنان الأداء بموجب عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فإنه يجدر بنا التنويه إلى أن مستحقات فنان الأداء قد تأخذ وصف الأجر وقد تخرج أحياناً عن تلك الصفة كمقابل النسخة الخاصة والمقابل المستحق نظير الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل بواسطة الوسائل التى لم يتم النص عليها فى عقود الاستغلال المبرمة فى فرنسا قبل ١٩٨٦/١/١. وعلى أية حال فإن المادة L. 212-6 من قانون الملكية الفرنسى تحدد الحالات التى يعتبر المقابل المالى لفنان الأداء فى عقد انتاج المصنف السمعى البصرى أجراً حيث حددت نطاق تطبيق المادة L.762-2 من قانون العمل على المبالغ المدفوعة تطبيقاً لعقد يقرر لفنان الأداء مبالغ تتجاوز الحد المتفق عليه فى اتفاقيات العمل الجماعية أو الاتفاقات الخاصة. وبمعنى آخر فإن المبالغ التى تستحق لفنان الأداء وتكون أقل من الحد المتفق عليه فى الاتفاقيات الجماعية أو الاتفاقات الخاصة أو القدر المحدد بمعرفة اللجنة المنصوص عليها فى المادة L. 212-9 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى تكتسب صفة الأجر([1]) وبالتالى تتمتع بكافة الضمانات المقررة لأجر العامل. وبمفهوم المخالفة فإن المقابل المالى المستحق لفنان الأداء والذى يجاوز الحدود السابق ذكرها لا يعتبر أجراً إلا إذا كان الحصول عليه يتطلب حضور فنان الأداء جسدياً أو إذا كان يعتبر

([1]) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 812, p. 308.

أجراً أساسياً(١). على أن هناك جانباً من الفقه يرى أن المبالغ التى تجاوز حدود المعدلات المقررة كأساس لتحديد المقابل المالى لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تأخذ صفة الأجر(٢) وبالتالى لا يمكنها الاستفادة من الضمانات الخاصة بأجور العمال. ويرى أنصار هذا الاتجاه أن المبالغ المستحقة لفنان الأداء والتى تقل عن المعدلات المحددة بالاتفاقات الجماعية تعتبر أجراً فى كافة الأحوال وبخلاف ذلك فإن المستحقات التى تجاوز هذه المعدلات لا يمكن مطلقاً أن تأخذ صفة أو طبيعة الأجر حتى ولو توافرت بشأنها الشروط المنصوص عليها فى المادة L. 762-2 والتى بيناها حالاً وهو ما يقتضى البحث عن ضمانات أخرى تكفل حصول فنان الأداء على حقوقه المالية لدى المنتج بغض النظر عن طبيعة هذه المستحقات وسواء كانت أجراً أو اكتسب طبيعة أخرى.

---

(١) أنظر على سبيل المثال :

P.-Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique 3ème éd. op. cit., n. 103, p. 156; C. Colombet, Propriété litréraire et artistique et droits voisins 9ème éd. Dalloz 1999, n.407.

(٢) CA Paris 31 janv. 1997: D. 1997: D. 1998: somm., p.195, obs. C. Colombet. comp. C. Bernault: Thèse, précité, pp. 309-310.

ثانياً: الإلتزامات التكميلية :

إلى جانب الالتزامات الجوهرية التى يفرضها عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى على المنتج والتى سبق بيان أهمها بالنسبة لفنان الأداء فإن هناك التزامات أخرى يفرضها القانون على المنتج وهى الالتزام بالإيداع القانونى للمصنف والالتزام بشهر العقد أو قيده فى السجل الخاص بذلك.

١- الإلتزام بالإيداع القانونى :

يلتزم المنتج باعتباره ناشراً بإيداع نسخ من المصنف السمعى البصرى لدى الجهة المختصة([1]) وذلك بهدف الرقابة على ماينشر على إقليم الدولة وتمكين الجمهور من الإطلاع على هذا المصنف([2]). على أنه إذا كان الإطلاع على النسخ المودعة تقتضى انتاج نسخه أو تحويلها للشكل الرقمى فإن الأمر هنا يقتضى الاتفاق مع أصحاب الحقوق على المصنف ودفع مقابل مالى نظير ذلك وهو ما يعنى التوفيق بين الاعتبارات التى فرضت الالتزام بالإيداع

([1]) جدير بالذكر أن الجهة المختصة بالإيداع بالنسبة للمصنفات السمعية البصرية أو السينمائية فى فرنسا هى (I N A) أما فى مصر فإن إيداع هذا النوع من المصنفات يتم فى معهد السينما.

([2]) حرى بالذكر أن الموزع هو الذى يلتزم بالإيداع بالنسبة للمصنفات السينمائية أو السمعية البصرية المستوردة.

وحقوق المؤلف والمنتج وفنانو الأداء([1]). وفيما يتعلق بالتنظيم القانونى للالتزام بالإيداع المفروض على المنتج نجد أن هذا الالتزام قد فرض على المنتج فى فرنسا لأول مرة بموجب المادة ٥٥ من قانون ٣ يوليو ١٩٨٥ ثم بموجب قانون ١٩٩٢/٦/٢٠ الذى فرض الالتزام بالإيداع القانونى على الناشر والمنتج والموزع أياً كان شكل المصنف.

وفيما يتعلق بإيداع الفونوجرام أو التسجيل الصوتى أياً كانت طبيعة الدعامة المادية المثبت عليها فإن ذلك يجب أن يتم فى المكتبة الوطنية La Bibliotique Nationale حيث يتم إيداع نسختين من هذا الفونوجرام. ويتم هذا الإيداع بواسطة الناشر أو المنتج أو الموزع حسب الأحوال كما بينا سابقاً. ويجب أن تكون النسخ المودعة ذات جودة كاملة ومطابقة للنسخ المتاحة للجمهور من هذا التسجيل الصوتى ([2]). أما في مصر فقد كانت المادة ٤٨ من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حق المؤلف والمعدلة بالقانون رقم ١٤ لسنة

([1]) M. Dreyer, Dépôt légal et droit d'auteur, le problème de la çonsultation des documents dé posés: Petites affiches, 16 déc. 1994, p. 15.
ويرى هذا المؤلف وبحق أن حق المعرفة والإطلاع على الوثائق والمصنفات المودعة لا يجب أن يبرر التحايل والخروج على قواعد الملكية الفكرية واستعمال المصنف المودع لأغراض تجارية بدون رضاء ذوى الشأن.

([2]) L. de Gaulle, Droit d'auteur et droits voisins Edition. Françis le febvre, 1996, n. 3883, 248.

١٩٦٨ تفرض هذا الالتزام على الناشر أو المنتج والموزع وقد حل محلها الآن المادة ١٨٤ من القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ والتى تنص على أنه «يلتزم ناشرو وطابعو ومنتجو المصنفات والتسجيلات الصوتية والأداءات المسجلة والبرامج الإذاعية بالتضامن فيما بينهم بإيداع نسخة منها أو أكثر بما لا يجاوز عشرة، ويصدر الوزير المختص قراراً بتحديد عدد النسخ أو نظائرها البديلة مراعياً طبيعة كل مصنف، وكذلك الجهة التى يتم فيها الإيداع. ولا يترتب على عدم الإيداع المساس بحقوق المؤلف أو الحقوق المجاورة المنصوص عليها فى هذا القانون.

ويعاقب الناشر والطابع والمنتج عند مخالفة أحكام الفقرة الأولى من هذه المادة بغرامة لا تقل عن ألف جنيه ولا تجاوز ثلاثة آلاف جنيه عن كل مصنف أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى وذلك دون الإخلال بالالتزام بالإيداع. وتعفى من الإيداع المصنفات المنشورة فى الصحف والمجلات والدوريات إلا إذا نشر المصنف منفرداً([1]). ويلتزم المنتج بالإيداع سواء كان شخصاً معنوياً أو طبيعياً وسواء كان مصرياً أو أجنبياً طالما تم النشر أو الإنتاج فى مصر([2]).

([1]) فى نفس المعنى المادة ٤ من القانون الإماراتى والمادة ٢٦ من القانون السعودى والمادة ٢٥ من القانون السودانى والمواد ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩ من القانون اللبنانى.

([2]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٦٠٥.

والواقع أن الالتزام بالإيداع لم يعد قاصراً على المصنفات السمعية البصرية بل أصبح. سواء فى مصر أو فرنسا – يمتد ليشمل كافة الوثائق والمصنفات وهو ماجعلنا نتعرض لهذا الالتزام بشئ من الإيجاز.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن قانون الملكية الفكرية المصرى قد استحدث نصاً هاماً هو نص المادة ١٨٦ الخاص بحق كل ذى مصلحة فى الحصول على شهادة بالإيداع من الجهة المختصة بعد أداء الرسم المقرر حيث يجرى نص هذه المادة على أنه «يجوز لأى شخص الحصول من الوزارة المختصة (الثقافة) على شهادة إيداع المصنف أو أداء مسجل أو تسجيل صوتى أو برنامج إذاعى مودع، وذلك مقابل رسم تحدده اللائحة التنفيذية لهذا القانون بما لا يجاوز ألف جنيه عن كل شهادة».

والواقع أننا نرى أن هذا الرسم المقرر للحصول على شهادة الإيداع يعد مرهقاً ومبالغاً فيه وإذا كنا نؤيد فرض مثل هذا الرسم على عملية الإيداع القانونى فإن إلزام من يريد الحصول على شهادة إيداع بهذا المبلغ المرهق كرسم للحصول على شهادة الإيداع هو أمر غير مقبول خاصة إذا كان طالب شهادة الإيداع هو المنتج الذى سبق له أداء رسم الإيداع. وعلى هذا فإننا نطالب بتخفيض هذا الرسم خاصة إذا كان طالب شهادة القيد هو المنتج أو الناشر الذى سبق له أداء رسم الإيداع.

٢- الالتزام بقيد العقد فى السجل الخاص بذلك :

بالإضافة للإلتزامات السابقة فإن المنتج يلتزم أيضاً بقيد العقد الوارد على إنتاج المصنف السمعى البصرى فى سجل معد خصيصاً لهذا الغرض. وقد استحدث قانون الملكية الفكرية المصرى نصاً فى هذا الشأن هو نص المادة ١٨٥ الذى يقضى بأن «تنشئ الوزارة المختصة سجلاً لقيد التصرفات الواردة على المصنفات والأداءات والتسجيلات الصوتية والبرامج الإذاعية الخاضعة لأحكام هذا القانون، وتحدد اللائحة التنفيذية نظام القيد فى هذا السجل مقابل رسم بما لا يجاوز ألف جنيه للقيد الواحد.

ولا يكون التصرف نافذاً فى حق الغير إلا بعد إتمام هذا القيد([1]). وقد بينت المذكرة الإيضاحية لهذا القانون أن الهدف من استحداث هذا النص يتمثل فى ضبط العقود والتصرفات المتعلقة بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة. ولضمان احترام المتعاقدين لهذا الالتزام فإن الفقرة الثانية قد قررت أن العقد أو التصرف الوارد على حق المؤلف أو أحد الحقوق المجاورة كحق فنان الأداء لا يكون نافذاً فى حق الغير إلا بعد الإنتهاء من هذا القيد. وحيث أن الجزاء كعنصر من عناصر القاعدة القانونية هو الذى يكفل احترامها

([1]) فى نفس المعنى، المادة ٤٨ من قانون حق المؤلف الكويتى والمادة ٨٠ من القانون اللبنانى والمواد ٣/٦٩ و ١٣٦ من القانون الجزائرى وكذلك المواد ٢/١٥ ومن ١٢٢ إلى ٢٥ من القانون السودانى.

والالتزام بها فإننا نرى أن هذا الجزاء - عدم نفاذ العقد فى حق الغير - يمثل وسيلة ضرورية وكافية لاحترام هذا الالتزام. على أن عدم قيد التصرف فى السجل المنصوص عليه لا يمنع نفاذ العقد فيما بين طرفيه إذ أن الجزاء قاصر فقط على عدم الاحتجاج بهذا العقد فى مواجهة الغير (١).

وفى فرنسا أيضاً يلتزم المنتج بقيد العقود والتصرفات الواردة على المصنف السمعى البصرى فى السجل الخاص بذلك وهو السجل العام للسينما والمصنفات السمعية البصرية(٢). ويترتب على الإخلال بهذا الالتزام ذات الجزاء المنصوص عليه فى القانون المصرى وهو عدم نفاذ هذه التصرفات أوالاحتجاج بها على الغير(٣). وإذا كان القيد فى السجل العام السابق ذكره ينصب على المصنف السينمائى كمصنف سمعى بصرى فإن الأمر يظل اختياراً بالنسبة للعقود

---

(١) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٦٠٨.

(2) Le registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel.

ولمزيد من التفاصيل فى هذا الشأن راجع:

C. Contant-Mentz, Le registre public de la cinématographie en droit français, Thèse, Paris II, 1984; R. Sarroutee et M. Gorline, Le registre public de la cinématographie: G.P 1954, II, p. 25 et s.

(٣) أنظر فى مفهوم الغير فى هذا الصدد :

Cass. civ., 28 mai 1963: JCP, 1963-II-13347, obs. P Malaurie, comp Cass. com., 16 nov. 1971: Bull. civ., IV. n.277 C A Paris, 5ème ch. 22 févr. 1991: D. 1992, somm. p 75 obs T Hassler

الواردة على المصنفات السمعية البصرية غير السينمائية كالأعمال التليفزيونية مثلاً. ففى هذا الفرض الأخير يكون للمنتج أو للمهنيين فى مجال المصنفات السمعية البصرية غير السينمائية تقدير ما إذا كان قيد التصرف محققاً لمصالحهم من عدمه (١).

والواقع أن هذه التفرقة بين المصنفات السينمائية والمصنفات السمعية البصرية الأخرى لا مبرر لها خاصة وأن ذات المؤدى أو الممثل قد يشترك فى إنجاز فيلم سينمائى ومسلسل تليفزيونى بالاتفاق مع ذات المنتج والمؤلف والمخرج وعندئذ لا يكون هناك مبرر للتفرقة بين الحالتين (٢).

---

(١) P.-Y. Gautier, op. cit., n.334, note 5; Bernault, Thèse, précirée, n.835, p. 316.

(٢) فى نفس المعنى :
C. Bernault, Thèse, précitée, n. 837-838, p. 317.

الفرع الثالث

قرينة التنازل Présomption de cession

اعترافاً من المشرع سواء فى مصر أو فرنسا كما فى العديد من الدول الأخرى بالتكاليف الضخمة والجهود الهائلة التى يبذلها المنتج فى سبيل إنتاج المصنف السمعى البصرى تقرر هذه التشريعات تمتع المنتج بالحق فى الاستغلال المالى لهذا المصنف ما لم يتفق على خلاف ذلك. ولا شك أن فى تمتع المنتج بهذه القرينة وتلك الإمكانية مايكفل حسن استغلال مثل هذا المصنف استغلالاً مالياً أو تجارياً يعود بالفائدة على المنتج وعلى كافة من ساهم فى إنجاز العمل كالمؤلف وفنانو الأداء خاصة أن فى زيادة عدد المساهمين فى العمل ما يجعل اتخاذ قرار التعاقد على الاستغلال المالى للمصنف أمراً عسيراً ما لم يتم تفويض المنتج باعتباره على دراية بأفضل سبل وأوقات الاستغلال([1]). وبمعنى آخر فإن المنتج يكون نائباً قانونياً عن أصحاب الحقوق على هذا المصنف كؤلفى هذا المصنف وفنانو الأداء الذين ساهموا فى إنجازه وخلفهم بشأن الاتفاق على استغلال هذا المصنف مالياً طوال مدة الاستغلال المتفق عليها شريطة ألا يضر ذلك بحقوق ذوى الشأن وألا يوجد اتفاق على

([1]) فى نفس المعنى د/ محمد سامى عبد الصادق: حقوق مؤلفى المصنفات المشتركة، المكتب المصرى الحديث، ٢٠٠٢، رقم ٢٢٠، ص٣٩٢.

خلاف تلك القرينة([1]). وإيضاحاً لما سبق تقضى المادة ١٧٧ من قانون الملكية الفكرية المصرى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بأنه «.... خامساً: يكون المنتج طوال مدة استغلال المصنف السمعى البصرى أو السمعى أو البصرى المتفق عليه نائباً عن مؤلفى هذا المصنف وعن خلفهم فى الاتفاق على استغلاله دون الإخلال بحقوق مؤلفى المصنفات الأدبية أو الموسيقية المقتبسة أو المحوَّرة، كل ذلك ما لم يتفق كتابة على خلافه. ويعتبر المنتج ناشراً لهذا المصنف، وتكون له حقوق الناشر عليه وعلى نسخه فى حدود أغراض الاستغلال التجارى له».

ولعل ذلك يرجع إلى أن عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى يجب أن يكون مكتوباً ومتضمناً لعدة بيانات محددة. وما سبق يعد تطبيقاً للقواعد العامة فى الإثبات التى تقضى بأنه لا يجوز إثبات عكس ماهو ثابت بالكتابة أو ما يجاوزه إلا بدليل كتابى أيضاً([2]).

([1]) أ/ خاطر لطفى: المرجع السابق، ص٥٦٦-٥٦٧.

([2]) راجع فى ذلك على سبيل المثال د/محمد حسين منصور، قانون الإثبات، مبادئ الإثبات وطرقه، دار الجامعة الجديدة بالاسكندرية، ٢٠٠٤، ص١٢٤ ومابعدها؛ د/همام محمد محمود، أصول الإثبات فى المواد المدنية والتجارية، دار الجامعة الجديدة، ٢٠٠٣، ص١١٣؛ د/محمد حسن قاسم، أصول الإثبات فى المواد المدنية والتجارية، منشورات الحلبى الحقوقية، بيروت - لبنان، ٢٠٠٣، ص٢٢١؛ د/ أحمد لعرابة، أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة فى الوطن العربى، بحث منشور ضمن مصنف بعنوان

ومن جانبه فإن قانون الملكية الفكرية الفرنسي يقضي في المادة L. 212-2-4-al 1 يقضى بأن التوقيع على العقد المبرم بين أحد فنانو الأداء وأحد المنتجين من أجل إنتاج أو إنجاز مصنف سمعي بصرى يعتبر إذنا بتثبيت هذا الأداء أو التمثيل وإنتاجه وإتاحته للجمهور([1]).

حقوق المؤلف في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية والدولية – تونس ١٩٩٩، ص٣٢. حيث يرى سيادته أن معظم التشريعات تخضع ممارسة الحقوق المالية – خاصة تلك الواردة على المصنف السمعي البصرى – لقاعدة الكتابة وذلك لتوفير الحماية للطرف الضعيف في العقد وهو غالباً المؤلف وفنان الأداء حيث يتمتع المنتج في مواجهتهم بقوة اقتصادية تجعله الطرف الأقوى والأكثر سيطرة. وتأكيداً لهذا المعنى تنص الفقرة الثانية من المادة ١٨ من التشريع النموذجي العربي لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة على أن «يعد منتجاً للمصنفات السمعية البصرية من يأخذ مبادرة انتاجها وتحمل مسئوليتها المالية، ويلتزم بإبرام عقود كتابية مع المشاركين في تأليفها تنظم نقل الحقوق إليه، كما تبين النطاق الزماني والمكاني لاستغلال المصنف».

([1]) يجرى نص تلك الفقرة على النحو التالي :

La signateure du contrat conclu entre un artiste - interprète et un producteur pour la réalisation d'une oeuvre audiovisuelle vaut autorisation de fixer, reproduir et communiquer au public la prestation de l'artiste interprète.

وتضيف الفقرة الثانية والأخيرة من تلك المادة أن :

"Ce contrat fixe une remunération distincte pour chaque mode d'exploitation de l'oeuvre".

وجدير بالذكر أن مشروع القانون الذى سبق إصدار قانون الملكية الفكرية الفرنسى الحالى كان يذهب لما هو أبعد من ذلك إذ مد نطاق هذه القرينة لتشمل كافة العقود التى يتم بموجبها تعاقد شخص مع فنان الأداء من أجل إنجاز عمل فنى معين. وهو ما يعنى عدم قصر نطاق هذه القرينة على عقد انتاج المصنف السمعى البصرى فقط. ولكن هذا الاتجاه لم يحظى بالقبول نظراً لما فيه من مبالغة([١]). ويضاف إلى ذلك أن عبارات المادة L. 212-4 قاطعة الدلالة على أن المقصود من الاستفادة من هذه القرينة هو منتج المصنف السمعى البصرى بالمعنى الوارد فى المادة L. 132-23 وليس منتج الفيديوجرام بالمعنى الوارد فى المادة L. 215-1([٢]) وبالتالى يجب أن تطبق هذه القرينة تطبيقاً ضيقاً لأنها تمثل استثناءاً وبالتالى يجب عدم القياس عليها أو التوسع فى تفسيرها ومجال تطبيقها.

وقد ثار تساؤل فى الفقه الفرنسى حول ما إذا كانت قرينة التنازل هى قرينة قاطعة أم مجرد قرينة بسيطة قابلة لإثبات العكس([٣]). وقد ذهب بعض الفقه الفرنسى إلى أن هذه القرينة قاطعة

([١]) راجع فى ذلك :
Rapport, Richard, précité, n. 2235, p. 42.

([2]) A. et H.-J. Lucas, op. cit., n.868, p. 686.

([٣]) جدير بالذكر أن هذا التساؤل لا يثار فى القانون المصرى بسبب وضوح نص المادة ١٧٧.

ولا يجوز بالتالى دحضها أو إثبات عكسها وذلك بسبب خلو نص المادة L. 212-4 من إمكانية الاتفاق على خلافها وهو التحفظ الذى كان موجودا بمشروع القانون والذى تم حذفه فى النص النهائى بما يعنى كون هذه القرينة قاطعة، ولو أراد المشرع غير ذلك لترك هذا التحفظ الذى يجيز الاتفاق على خلافها.

ويضيف هذا الفقه أيضاً لما سبق أن التوجيه الأوروبى الصادر فى ١٩٩٢/١١/١٩ بشأن حق التأجير قد ميز بين الفرض الذى تكون فيه قرينة التنازل بسيطة Présomption simple (م ٥/٢) وذلك عندما يتم إبرام العقد بصورة فردية أو جماعية بين فنانو الأداء وبين المنتج. وفى هذه الحالة يفترض أن فنان الأداء قد تنازل للمنتج عن حقوق الاستغلال المالى للمصنف ما لم يوجد بند فى العقد يقضى بخلاف ذلك. ويتمثل الفرض الثانى فى التنازل التلقائى عن حق التأجير وذلك بمجرد التوقيع على عقد انتاج أحد الأفلام إذ يعتبر هذا التوقيع بمثابة تصريحاً أو إذنا للمنتج بمباشرة حق التأجير([1]).

ويتجه جانب آخر من الفقه إلى أن قرينة التنازل – محل دراستنا – تعتبر قرينة بسيطة وبالتالى لا يوجد ما يمنع من إعطاء فنان الأداء حق تقنيد هذه القرينة سواء من حيث مدة الاستغلال أو

([1]) راجع فى ذلك :
A. et H.-J. Lucas, op. cit, n. 686, note 36 Ch. Debasch et autres, op. cit., n1958, p. 591.

من حيث نطاقه المكانى([1]). والواقع أن المناقشات حول طبيعة قرينة التنازل بهدف تحديد ما إذا كانت قاطعة أم بسيطة ذات طابع نظرى إلى حد كبير حيث أن القوة الاقتصادية للمنتج التى تجعله الطرف الأقوى فى عقد الانتاج - كعقد إذعان - لا تعطى لفنان الأداء إمكانية مناقشة هذا الأمر وذلك بالإضافة للتكاليف الهائلة التى باتت تلزم لانتاج المصنف السمعى البصرى وهو ما يجعل المنتج لايرضى بأقل من أن تكون قرينة التنازل المقررة لصالحه مطلقة. وعلى أية حال فإن نطاق وطبيعة قرينة التنازل فى مجال المصنفات السمعية البصرية تحظى باهتمام المنظمة العالمية للملكية الفكرية والتى دعت بدورها إلى مؤتمراً دبلوماسياً فى هذا الشأن عام ٢٠٠٠([2]).

([1]) D. Gaudel, Lamy droit de médias et de la communication, n.139, p. 34; B. Edelman, op. cit, n230; A. Françon, Le contrat de production audiovisuelle: RIDA, janv. 1986, n.127, p. 69.

حيث يرى سيادته أن :

"La présomption de cession n'est qu'une présomption simple lissant place à la possibilité d'une clause contraire. Cette dernière hypothèse risque, il est vrai, de se rencontrer rarement en pratique en vaison de l'inégalité des deux parties en cause sur le plan économique".

([2]) A. et H.-J. Lucas, op. cit, n868, p. 686.

وحيث أن قرينة التنازل تمثل استثناءاً علــى الحـق المــالى للمؤلف وفنان الأداء فإنها تخضع لقاعدة التفسير الضيق وذلك لكونها تمثل تقييداً للحق الاستئثارى لهما. ونتيجة لذلك فإن هذه القرينة لاتطبق إلا حينما يكون فنان الأداء طرفاً فى عقد الانتاج سواء أبرم العقد شخصياً أو أبرمه وكيله نيابة عنه. وعلى ذلك فإنه إذا كان الذى تعاقد مع المنتج هو منظم الحفلات التى تم تسجيلها بهدف بثها باستخدام الوسائل السمعية البصرية فإن هذه القرينة لا تجد مجالها للتطبيق عندئذ(١) وإلا كان ذلك تقييداً لحقوق فنان الأداء والمؤلف أيضاً على غير إرادتهما. وفى ذلك السياق أيضاً فإنه إذا تم إبرام عقد الإنتاج لإنجاز فيلم سينمائى فإن هذه القرينة لا تسرى بالنسبة للبث التليفزيونى لهذا المصنف(٢).

ومن جانبهما فإن الفقه(٣) والقضاء فى مصر يؤكدان على قاعدة التفسير الضيق لقرينة التنازل وهو ما يجعلها لا تشمل حق

---

(1) C A Paris, 23 fév. 1994, précíré, Cass. civ., 1ère ch. 16 juillet 1992: D. 1993, p. 220, note X. Daverat.

(2) C A Paris, 18 déc. 1989: D. 1990, somm. comm., p. 535, obs. T. Hassler; en même sens T G I Paris, 6 nov. 1996: Légicom, 1997/ 1/n. 13, p. 24.

(٣) راجع فى ذلك د/ محمد سامى عبد الصادق، المرجع السابق، ص٣٩٧ ومابعدها

الأداء العلنى. وفى هذا تقضى محكمة النقض المصرية[١] بأن «مؤلف المصنف لا يمكن أن ينقل لمنتج الفيلم من الحقوق أكثر مما يملك، فلا يملك بحكم عضويته للجمعية [جمعية المؤلفين والملحنين والناشرين] أن يتنازل عن حقه فى استغلال مصنفه الموسيقى، عن طريق عرض الفيلم المندمج فيه عرضاً علنياً عملاً بتنازله الصريح الوارد فى طلب الانضمام (للجمعية). ومادام المؤلف أو من يخلفه لم يصرح بالنشر أو العرض العلنى فإن الاعتداء يعتبر واقعاً (من جانب المنتج). وإذا كان هذا الحكم يتعلق بنطاق القرينة بشأن حق المؤلف فإنه لايوجد مايمنع من مد نطاق المبدأ الذى يقرره هذا الحكم لصالح فنانو الأداء أيضاً وذلك لاتحاد العلة.

وفى حالة تحويل المصنف السمعى البصرى إلى الشكل الرقمى وإتاحة En ligne فى هذا لايحتاج إلى إذن أو تنازل خاص لأن المنتج بمقتضى المادة L. 212-4 من قانون الملكية الفكرية الفرنسى يستفيد من قرينة التنازل حيث تعطيه تلك القرينة الحق فى تثبيت المصنف أو الأداء ونسخه أو إنتاجه وتوصيله أو إتاحته للجمهور. ويمكن تبرير ذلك على اعتبار أن التحويل للشكل الرقمى La numérisation يمثل إنتاجاً للمصنف، أما البث المباشرة فإنه

---

(١) نقض مدنى ١٩٧٦/٤/٢٤، الطعن رقم ٢٢ لسنة ٢٨ق. فى نفس المعنى: استئناف القاهرة، الدائرة الثامنة تجارى، ١٩٦٥/٥/١٨، مجلة قضايا الحكومة، س١٠، ع١، ١٩٦٦، ص١٩٨، رقم ١٠.

يعتبر من قبيل الإتاحة أو التوصيل للجمهور للأداء أو التمثيل([1]). وهو ما يعنى أن المنتج فى هذه الحالة يستفيد من أحكام قرينة التنازل ولا يحتاج بالتالى إلى إذن جديد من أجل إتاحة المصنف من خلال شبكات الاتصالات. على أن صياغة الفقرة الثانية من ذات المادة تبعث على الشك فى هذا الشأن حيث تنص على استحقاق فنان الأداء لمقابل مالى نظير كل وسيلة من وسائل الاستغلال المالى لأدائه أو تمثيله. وعلى هذا فإذا كانت الفقرة الثانية تمثل شرطاً لصحة القرينة المنصوص عليها فى الفقرة الأولى من المادة (L. 212-4). وإذا كان العقد الخاص بإنتاج المصنف السمعى البصرى لم يقرر مقابلاً مالياً للبث المباشر للأداء أو التمثيل من خلال شبكات الاتصالات فإن المنتج يحتاج عندئذ لإذن خاص حيث يخرج الأمر فى هذه الحالة عن نطاق قرينة التنازل. وبمفهوم المخالفة فإنه إذا كان عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى قد نص على مقابل مالى لصالح فنان الأداء نظير البث المباشر En ligne للمصنف فإن قرينة التنازل عندئذ تجد مجالها للتطبيق ويشمل البث المباشر فى هذه الحالة الإنترنت أو غير ذلك من الوسائل التى يتم التوصل إليها خلال سريان مدة الاستغلال المالى للمصنف محل العقد ([2]).

---

(1) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 451, p. 200.

(2) C. Bernault, Thèse, précitée, n. 452, p. 201.

المطلب الثانى

عقد التسجيل الصوتى

إلى جانب عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى فإن الاستغلال المالى للأداء أو التمثيل يمكن أن يكون محلاً للعديد من العقود الأخرى ومنها عقد التسجيل الصوتى([1]) الذى يربط المغنى أو القارئ بمنتج الفونوجرام أو التسجيلات الصوتية. ويجب أن نستبعد من نطاق بحثنا الموجز لهذا العقد الأخير - تلك الحالة التى يتولى فيها فنان الأداء أو المؤدى إنتاج أعماله إذ أن بحثنا ينصب على الحالة التى يكون منها هذا الأخير طرفاً فى عقد إنتاج لتسجيلات صوتية بحيث يكون على الجانب الآخر فى العقد منتجاً للفونوجرام سواء كان هذا الأخير شخصاً معنوياً أو طبيعياً. ويعتبر عقد التسجيل الصوتى من عقود المعاوضة الملزمة للجانبين والتى تقوم عادة على الاعتبار الشخصى حيث يختار كل طرف من طرفى العقد الآخر على أساس اعتبارات ومواصفات معينة. فالمنتج باعتباره مستثمراً يسعى للتعاقد مع فنان أداء يضمن نجاح استثماراته التى تصل حالياً لمبالغ طائلة. ومن جانبه فإن فنان الأداء عادة يسعى للتعاقد مع منتج يحظى بثقة الجمهور وبالسمعة التجارية التى تكفل النجاح التجارى لتسجيلاته. وكذلك يبحث المؤدى أيضاً عن منتج تتوافر لديه من

([1]) Le contrat d'enrégistrement phonographique أو Le contrat d'artiste.

الإمكانيات المادية والفنية ما يمكنه من النهوض بواجباته على النحو المطلوب. وسنحاول أن نبين بإيجاز فيما يلى التزامات المنتج وفنان الأداء من خلال الفرعين التاليين.

الفرع الأول

إلتزامات المنتج

يفرض عقد التسجيل الصوتى على المنتج([1]) عدة التزامات لعل أهمها: الالتزام بإتمام التسجيلات والاستغلال التجارى لها وكذلك دفع المقابل المالى المتفق عليه لفنان الأداء بالكيفية والمقدار والمواعيد المتفق عليها فى العقد وفى ضوء الأعراف المهنية المعمول بها فى هذا المجال. كما يلتزم المنتج أيضاً بالترويج والدعاية لهذه التسجيلات بما يضمن نجاحها فنياً ومالياً بما يعود بالنفع على طرفى العقد.

حرى بالذكر أن أغلب عقود التسجيلات الصوتية التى ترد على إنتاج الفونوجرام تنص على شرط الاحتكار L'exclusivité كما أنها تخضع لأحكام قانون العمل بجانب أحكام قانون الملكية

([1]) يقصد بمنتج التسجيل الصوتى «الشخص الطبيعى أو المعنوى الذى يتم بمبادرة منه وبمسئوليته تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات أو تثبيت أى تمثيل للأصوات لأول مرة». راجع فى ذلك المادة ٥/٢ من اتفاقية الويبو بشأن الأداء والتسجيل الصوتى لسنة ١٩٩٦.

الفكرية(١). وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذا العقد يجب أن يكون مكتوباً وأن يتضمن كافة البيانات المطلوبة كالمدة والنطاق الإقليمى، كما أنه يخضع لقاعدة التفسير الضيق. ويمكننا إجمال التزامات منتج التسجيلات الصوتية فيما يلى :

الغصن الأول

الالتزام بالتسجيل الصوتى

يقصد بهذا الالتزام ضرورة قيام المنتج بتوفير الإمكانيات وباتخاذ كافة الإجراءات اللازمة لإتمام التسجيلات الصوتية كحجز الأستوديو والتعاقد مع الفريق الفنى والتقنى اللازم لإنجاز التسجيل الصوتى على النحو المتفق عليه. ويجب أن يوفر المنتج تلك الإمكانيات خلال المدة المتفق عليها. ولا شك أنه من مصلحة فنان الأداء أن تكون المدة التى يسرى خلالها العقد ومواعيد التسجيلات محددة بدقة فى العقد(٢). ويقصد بالتسجيل الصوتى «تثبيت الأصوات التى يتكون منها الأداء أو غيرها من الأصوات، أو تثبيت تمثيل للأصوات فى شكل خلاف تثبيت مدرج فى مصنف سينمائى

(1) C A Paris, 17 mai 1995: R.G. 1995, p. 1061, affaire Lanvin contre SA les films.

(2) TGI Paris, 1ère fév. 1971: RIDA 1971, n. 71, p. 126; TGI Paris 1968: D.S. 1968, p. 684.

أو مصنف سمعى بصرى آخر»([1]). وحيث أن منتج الفونوجرام أو التسجيل الصوتى يعتبر ناشراً فإنه هو الذى يتحمل كافة التكاليف اللازمة لإنجاز أو إتمام التسجيلات الصوتية محل العقد والدعاية لها والتى قد تصل لأرقام هائلة ([2]).

([1]) المادة ٢/ب من اتفاقية الويبو لعام ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتى.

([2]) راجع فى ذلك :

P. N. Bouvry, op. cit., n. 284, p. 98.

الفصل الثانى

الإلتزام بالترويج أو الدعاية للفونوجرام

يفرض عقد التسجيل الصوتى أو انتاج الفونوجرام أيضاً على المنتج التزاماً آخر يتمثل فى القيام بالدعاية والترويج للتسجيل بالوسائل المتفق عليها. فإذا لم يحدد الاتفاق وسائل معينة كان على المنتج استخدام كافة وسائل الدعاية الممكنة كالاعلان التليفزيونى والملصقات واللوحات أو اللافتات المخصصة للتأجير لهذا الغرض وكذلك الاعلان عن طريق الإذاعة والجرائد والمجلات ... إلخ. ولاشك أن هذا الالتزام لا يحقق مصلحة فنان الأداء وحده بل يحقق أيضاً مصالح المنتج أيضاً حيث يترتب على هذه الدعاية نجاح التسجيلات تجارياً وهو ما يعتبر فى صالح الطرفين كما أن ذلك يؤدى عادة لإفادة المؤدى أو المغنى فنياً حيث يحقق له مزيداً من الشهرة وزيادة فى رصيده الفنى لدى الجمهور.

ويجب على المنتج احترام اسم فنان الأداء وصفته التى يجب أن تظهر بوضوح على كافة الدعامات والوسائل المستخدمة فى الدعاية. ومن المعروف أن الترويج أو الدعاية تحظى فى مجال إنتاج الفونوجرام بل والانتاج الفنى عموماً بأهمية بالغة ولهذا لايبخل المنتج فى هذا الشأن. وقد أثبتت الدراسات أن تكاليف الدعاية والإعلان تعادل تقريباً تكاليف التسجيل الصوتى حيث يصل كلاهما إلى ١٨٪ من سعر الجملة بالنسبة للتسجيلات المنتجة فى فرنسا

مثلاً[١]. ويتحمل المنتج أيضاً – باعتباره ناشراً – كافة التكاليف اللازمة للدعاية والإعلان وفقاً لما تم الاتفاق عليه وفى ضوء الأعراف المهنية السائدة فى هذا الصدد.

الغصن الثالث

الالتزام بالاستغلال المالى للفونوجرام

الواقع أن الهدف الأساسى من إبرام عقد التسجيل الصوتى هو الاستغلال المالى أو التجارى لهذا التسجيل الصوتى بما يحقق مصالح الطرفين. فهذا الاستغلال يحقق مصالح المنتج باعتباره مستثمراً إذ يغطى تكاليف الانتاج بجانب الحصول على قدر من الأرباح يساعده على الاستمرار فى مهنته. ولا ريب أن هذا الاستغلال أيضاً عن طريق إتاحة الأداء للجمهور بكافة الوسائل الممكنة أو المتفق عليها يحقق المصالح المالية والأدبية لفنان الأداء: فمن حيث المصالح المالية فإن نجاح الاستغلال التجارى أو المالى للأداء هو الذى يضمن حصول فنان الأداء على مستحقاته كاملة. وبجانب ذلك فإن هذا الاستغلال يزيد شهرة المؤدى ويضاعف رصيده الفنى لدى الجمهور مما يرفع مستحقاته المالية فى العقود اللاحقة.

---

(١) راجع فى ذلك :
P. M. Bourvry, op. cit, n. 373, p. 122.

ولا شك أن النطاق الزماني والمكاني للاستغلال المالي للتسجيل الصوتي أو الفونوجرام يجب أن يكون محلاً للاتفاق بين الطرفين وذلك في ضوء الأعراف المهنية الخاصة بذلك المجال. والواقع أن هذا الالتزام بالاستغلال المالي للأداء يعد الغاية النهائية للعقد والإلتزام المحوري له(١).

ولكي يوفي المنتج بهذا الالتزام فإنه يجب عليه القيام بنسخ الفونوجرام أو إتاحته أو توصيله للجمهور بكافة الوسائل الممكنة أو بالوسائل المتفق عليها في العقد على أنه يجوز للمنتج التوقف أو الامتناع عن الاستغلال في حالة القوة القاهرة وكذلك في الحالات التي يتضمن فيها التسجيل الصوتي اعتداءً على حقوق الغير أو على الآداب العامة والنظام العام أو يمثل تحريضاً على التمييز العنصري... إلخ (٢).

---

(١) ويعبر Bouvry عن ذلك بقوله :

"Fabriquer des enregistrements et les vendre reste les fonctions principlaes de l'industrie phonographique cependant dans l'avenir, l'exploitaftion "on line" risque de constituer un marche "canniblisateur" de la vente de supports, la tendance forte est actuellement de classer dans cette catégorie l'exploitation en ligne".

P. M. Bouvry: op. cit., n. 304, p. 104.

(٢) راجع في ذلك على سبيل المثال :

TGI Paris, 2 janv. 1968: RIDA avril 1968, p. 126.

وترى محكمة النقض الفرنسية(1) أنه إذا لم يوجد نص صريح يفرض هذا الالتزام على المنتج فإنه لايمكن إجبار هذا الأخير على الاستغلال التجارى للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام. ولا شك أن ماذهبت إليه تلك المحكمة لا يتفق - فى نظرنا - مع المنطق القانونى السليم إذ أن التزام المنتج بالاستغلال المالى أو التجارى للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام يعتبر التزاماً بديهياً ولا يحتاج إلى نص خاص. فالاتفاق الخاص فى هذه الحالة يكون لازماً من أجل تحديد النطاق الزمنى أو المكانى لهذا الاستغلال. على أن هذا لايعنى أننا ننكر أهمية الاتفاق الصريح على إطار هذا الالتزام، كل ما فى الأمر أننا نعتقد أنه فى حالة وجود بند صريح فى العقد يفرض هذا الالتزام على المنتج فإن هذا لا يعفى هذا الأخير من هذا الالتزام إذ يظل ذلك الالتزام قائماً وكل ما فى الأمر أنه سينفذ وفقاً للأعراف المهنية المتبعة فى مجال إنتاج الفونوجرام وفى ضوء طبيعة التسجيل الصوتى وهدفه.

---

(1) Cass. soc., 29 avril 1976: Bull. civ., V, p. 205, n. 248.

حيث ذهبت المحكمة إلى أنه :

"S'il est de principe que l'interpretation de l'artiste ne peut recevoir d'autre diffusion que celle qu'il a autorisée, la non utilisation de celle- ci ne sauvait constituer eventuellement qu'une violation des stipulations contractuelles".

ويشمل الاستغلال المالى للتسجيل الصوتى إتاحة هذا الأخير للجمهور بأى وسيلة ممكنة وباستخدام كافة أنواع الدعامات المادية والإليكترونيه وهذا هو الاستغلال الأساسى للفونوجرام. وقد يتم استغلال التسجيل الصوتى بصورة ثانوية([1]). كما لو تم إدماجه فى مصنف سمعى بصرى أو فى مجال المسرح أو الدعاية أو الرسائل التليفونية. ويستحق فنان الأداء مقابلاً مالياً عن هذه الاستخدامات الثانوية للتسجيل الصوتى يتراوح بين ٢٠٪ وقد يصل إلى ٥٠٪ أحياناً من عائدات هذه الاستخدامات([2]).

وجدير بالبيان أن هذه الاستخدامات الثانوية للتسجيل الصوتى أو الفونوجرام تحتاج لنص خاص فى العقد أو إذن خاص من جانب فنان الأداء. على أنه يمكن الاستعاضة عن ذلك بأن يقضى عقد الانتاج بأحقية المنتج باللجوء لكافة وسائل الاستغلال المالى نظير مقابل عادل لفنان الأداء وعندئذ يستطيع المنتج أن يتبع كافة وسائل الاستغلال التجارى الأساسية أو الثانوية. كما يستحق فنان الأداء مقابلاً عادلاً أيضاً نظير النسخة الخاصة La copie privée أو

([1]) Les utilisations secondaires.

([2]) P. M. Bouvry, op. cit, p. 346, p. 115.

حيث يضيف سيادته أنه بالنسبة لتحديد عائدات الاستغلال الثانوى أنه:

"Comme il ne s'agit pas ici d'une exploitation par vente d'exemplaires, l'assiette, de calcul n'est pas le prix de gros mais la recette encaissée par le producteur en contrepartie de l'autorisation accordée en sa qualité de producteur et de cessionaire des droits de l'artiste-interprète"

الترخيص الإجبارى La licence obligatoire ويتولى تحصيل هذه المبالغ وتوزيعها على فنانى الأداء الهيئات الجماعية المختصة مثل L'Adami.

وتشمل وسائل الاستغلال المالى للفونوجرام أيضاً الإتاحة عن طريق المصنفات ذات الوسائط المتعددة Les multimédia ومثال ذلك اسطوانات الـ CD والـ DVD وغيرها وكذلك عن طريق الإنترنت وشبكات الإتصالات وذلك عن طريق ما يسمى شحن التسجيلات وسماعها بناء على طلب الجمهور(1) وهو ما تتضمنه عقود التسجيل الصوتى أو الفونوجرام المعاصرة.

---

(1) Le téléchargement de phonogramme ou L'écoute à la demande.

وقد بينت المادة ١٠ من اتفاقية الويبو لسنة ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتى ذلك، حيث تنص على أن «يتمتع فنانو الأداء بالحق الاستئثارى فى التصريح بإتاحة أوجه أدائهم المثبتة فى تسجيلات صوتية للجمهور، بوسائل سلكية أو لاسلكية بما يمكن أفراد من الجمهور من الإطلاع عليها من مكان وفى وقت يختارهما الواحد منهم بنفسه». فى نفس المعنى المادة ٢/١٥٧ من قانون الملكية الفكرية المصرى.

الغصن الرابع

الالتزام بأداء المقابل المالى لفنان الأداء

فضلاً عن الالتزامات السابقة فإن منتج الفونوجرام أو التسجيل الصوتى يلتزم بدفع المقابل المالى المتفق عليه بالقدر والكيفية .وفى المواعيد المحددة فى العقد أو الأعراف المهنية أو الاتفاقيات الجماعية. وغالباً ما يقوم المنتج بدفع جزء من هذا المقابل المالى مقدماً ثم يتبع ذلك بدفعات فى أوقات محددة. ويتمثل هذا المقابل المالى المستحق لفنان الأداء غالباً فى نسبة مئوية يتم تحديدها بالتفاوض بين طرفى العقد من حيث الوعاء الذى يحسب على أساسه([1]) والمعدل الذى يمثل أساساً لهذا التحديد والذى يتراوح عادة بين ٧ إلى ٩٪ وذلك وفقاً لعدد النسخ المباعة والمبالغ الناتجة عن الاستغلال([2])، ويتمثل الوعاء الذى يعتد به لتحديد المبالغ المستحقة

(1) جدير بالذكر أن تطور وسائل الإتاحة للجمهور كالانترنت تجعل المقابل الجزافى أفضل لفنان الأداء حيث يصعب عليه متابعة عمليات الاستغلال المالى للأداء أو التسجيل الصوتى. فى نفس المعنى د/أسامة أحمد بدر: بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الانترنت – دار الجامعة الجديدة – الاسكندرية، ٢٠٠٤.

(2) راجع فى ذلك :

P. M. Bouvry: op. cit., n.309, pp.106-107.

لفنان الأداء فى سعر الجملة خارج الضرائب التى يخضع لها هذا النشاط الفنى. ويجب أن نأخذ فى الاعتبار أيضاً التخفيضات Les abattements التى يمنحها المنتج أو يقررها والتى قد ترجع لنوع الدعامات أو أسلوب البيع أو التوزيع([1]). وفيما يتعلق بالمواعيد التى يتم فيها أداء الأقساط المستحقة لفنان الأداء فإن هذه الأخيرة تكون عادة خلال ثلاثة أشهر من تاريخ تقديم كشف حساب بما تم بيعه من نسخ. وحيث أن المنتج يقوم بإرسال النسخ التجارية للفونوجرام إلى الموزعين ولا يضمن مما إذا كانت قد بيعت بالكامل للجمهور من عدمه فإن المبلغ الذى يؤديه المنتج للفنان يكون على أساس ٨٥٪ من عدد النسخ التى تم توزيعها بحيث تكون هناك نسبة لما يسمى «المرتجع» تبلغ ١٥٪ تقريباً.

وإذا كانت التسجيلات الصوتية توزع فى شكل Clip فإن النسبة المئوية التى يحصل عليها فنان الأداء تتراوح بين ٦٪ إلى ٢٥٪ حسب نوع الدعامة التى تم تثبيت التسجيل الصوتى عليها.

([1]) لمزيد من التفاصيل :

P.-M. Bouvry, op. cit, pp. 108 à 115.

الفرع الثانى

إلتزامات فنان الأداء (المغنى أو المؤدى)

ذكرنا سلفاً أن عقد التسجيل الصوتى هو عقد تبادلى ملزم للجانبين وبالتالى فإنه يفرض التزامات متبادلة على عاتق طرفيه. وقد سبق أن عرضنا فى الفرع السابق لالتزامات المنتج وسنخصص هذا الفرع لبيان التزامات فنان الأداء التى يمكن أن نوجزها فى الالتزام بإنجاز التسجيلات المتفق عليها واحترام شرط الاستئثار أو ما يسمى بشرط «الاحتكار». ويضاف لذلك الالتزام بحسن النية وبالتعاون وذلك وفقاً للقواعد العامة المعروفة فى النظرية العامة للالتزامات. وعلى هذا فإن هذا الفرع سينقسم - بإذن الله - إلى الغصنين التاليين .

الغصن الأول: الالتزام بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها.

الغصن الثانى: الالتزام باحترام شرط الاستئثار أو الاحتكار.

الغصن الأول

الالتزام بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها

(L'execution de la prestation)

لاشك أن مصلحة فنان الأداء تنفيذ الالتزام بالتعاون وبتنفيذ العقد بحسن نية تقتضى أن يقوم المغنى أو المؤدى أو العازف الموسيقى كفنان أداء بتنفيذ أو إنجاز التسجيلات الصوتية بالعدد والكيفية وفى المكان والزمان المتفق عليها فى العقد.

والواقع أنه لا يوجد حد أقصى لعدد التسجيلات الصوتية التى يلتزم فنان الأداء بتنفيذها. وإذا كان العقد قد ألزم فنان الأداء بإنجاز أو تنفيذ عدد معين من الأغنيات مثلاً فإنه يجب أن ينفذ ما التزم به خلال المدة المتفق عليها أيضاً. وقد سبق أن ذكرنا أن المشرع لم يضع حداً أقصى لعدد التسجيلات الصوتية التى يلتزم فنان الأداء بتنفيذها خلال سريان مدة العقد ولهذا ذهب القضاء الفرنسى إلى أنه لا يوجد ما يمنع أن يتفق المنتج مع فنان الأداء على تنفيذ ٨٠ أغنية أو تسجيل صوتى خلال العام(1). وعلى أية حال فإن العبرة ليست فقط بعدد التسجيلات الصوتية التى ينفذها فنان الأداء بل يجب الأخذ فى الاعتبار جودة هذه التسجيلات من الناحية الإبداعية من جانب

---

(1) أنظر على سبيل المثال :

TGI Paris, 1ère ch., 3 janv 1968· RIDA avril 1968, p 126

فنان الأداء والتقنية من جانب منتــج الفونوجـرام. وإذا كـان العقد قـد نص على إلزام المؤدى بتنفيذ عدد معين من التسجيلات فإنه لايدخـل فـى حسـاب ذلـك العـدد مثـلاً التسـجيلات المباشـرة أو التسـجيل بلغـة أخرى أو بأسلوب جديد (Remixes) لتسجيلات سبق له تنفيذهـا. ولا يعنى ذلك أن هذه التسجيلات التى لا تحتسب من العـدد المتفق عليـه فى العقد يمكن أن تتم لصالح منتج آخر بل كل مـافى الأمـر أنهـا لا تستنزل أو تخصم من العدد المتفق عليه عقدياً.

الغصن الثانى

الالتزام باحترام شرط الاستئثار أو الاحتكار

(La clause de l'exclusivité)

على غرار الوعد بالتفصيل Le pacte de préférence الـذى يجد تطبيقه فى عقود استغلال الحق المالى للمؤلف وعلى رأسها عقد النشر([1])، فإنه يمكن أن يرد شرط فـى عقد التسـجيل الصوتـى - أو

([1]) راجع فى ذلك نص المادة L. 132-4 من قانون الملكيـة الفكريـة الفرنسـى والتى يجرى نصها على أنه:

"Est licite la stipulation par laquelle l'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à un éditeur de ses oeuvres futures de genres nettements déterminés.
Ce droit est limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux à compter du jour de la signature du contrat d'édition conclu pour la première oeuvre ou à la production de l'auteur réalisée dans un délai de cinq années à compter du même jour.

فى اتفاق مستقل – يلتزم بمقتضاه فنان الأداء بالعمل لحساب المنتج وحده خلال مدة معينة أو من أجل تسجيل عدد معين من الألبومات بحيث لا يرتبط بالعمل لحساب أى منتج آخر خلال تلك الفترة وهو ما يسمى فى العمل بشرط «الاحتكار».

وتطبيقاً لهذا الشرط فإن فنان الأداء لا يمكنه خلال مدة الاستئثار أو الاحتكار التعاقد مع منتج آخر من أجل تنفيذ تسجيلات صوتية مماثلة لتلك التى تعهد بتنفيذها لحساب المنتج الأول الذى أبرم معه عقد التسجيل الصوتى المتضمن لهذا الشرط.

وإذا خالف فنان الأداء هذا الشرط فإنه يترتب على ذلك فسخ العقد بجانب إلزامه بتعويض المنتج عن الأضرار التى قد تكون لحقته بسبب تلك المخالفة بالإضافة ([1]) إلى الحجز أو التحفظ على المبالغ أو الأقساط المستحقة لفنان الأداء لدى هذا المنتج([2]). وإذا

L'éditeur doit exercer le droit qui lui est reconnu en faisant connaitre par écrit sa décision à l'auteur, dans le délai de trois mois à dater du jour de la remise par celui ci de chaque manuscrit définitif lorsque l'éditeur bénéficiant du droit de préférence aura refusé successivement deux ouvrages nouveaux présentés par l'auteur dans le genre déterminé au contrat, l'auteur pourra reprendre immédiatement et de pleinr droit sa liberté quant aux oeuvres futures qu'il produira dans ce genre. Il devra toutefais, au ce cas oû il aurait reçu pour ses oeuvres futures des avances du premier éditeur effectuer préalablement le remouresements de celles ci".

وانظر أيضاً رسالتنا السابق الإشارة إليها من ص١٢٣ إلى ١٥٣.

([1]) TGI Seine 3ème ch. , 25 oct. 1967: RIDA, avril 1968, p. 120.

([2]) CA Paris, 11 juin 1966: RIDA, avril 1968, p. 114.

كان المنتج الثانى يعلم بوجود مثل هذا الشرط ثم تعاقد بالرغم من ذلك مع فنان الأداء من أجل تنفيذ تسجيلات مماثلة للمتفق عليها مع المنتج الأول فإن هذا المنتج الثانى يلتزم بتعويض نظيره الأول على أساس المنافسة غير المشروعة بالإضافة لمصادرة النسخ المخالفة([1]).

وفيما يتعلق بمدة الاستئثار أو الاحتكار فإن هذه المدة تكون هى مدة العقد ولابد أن تكون محددة وإذا كان عقد التسجيل الصوتى غير محدد المدة فإنه يعد بمثابة عقد العمل غير محدد المدة وبالتالى يجوز لكل من طرفى العقد – خاصة فنان الأداء – إنهائه بعد مرور مدة معينة نرى أن تكون ٥ سنوات أو المدة اللازمة لتنفيذ ٥ ألبومات أو اسطوانات قياساً على الوعد بالتفصيل المقرر فى عقود استغلال حق المؤلف وذلك لوحدة العلة بينهما. وعلى أية حال فإن مدة الاستئثار يجب أن تكون محددة بدقة سواء من حيث مقدارها أو بدء سريانها. ويجب أن تبدأ هذه المدة من تاريخ توقيع العقد وتنتهى بتنفيذ آخر تسجيل صوتى متفق عليه. ويرى بعض الفقه أن المدة اللازمة للتسجيل هى عادة من عام إلى عامين ([2]). وبجانب ضرورة تحديد مدة العقد وكذلك مدة الاستئثار فإنه يجب تحديد نوع التسجيلات التى يسرى بشأنها هذا الشرط بحيث لا يكون المؤدى

([1]) CA Paris, 29 mai 1963: RIDA, avril 1968, p. 112.

([2]) أنظر على سبيل المثال :

P.- N. Bouvry, op. cit, n. 256, p. 90.

مخطئاً حين يتفق مع منتج آخر على تنفيذ تسجيلات أخرى غير مماثلة. وعلى ذلك فإذا كان المؤدى (المقرئ) قد اتفق مع إحدى شركات الانتاج على تسجيل القرآن الكريم كاملاً بصوته لحسابها وعلى سبيل الاحتكار لمدة ٥ سنوات مثلاً فإنه لا يوجد ما يمنع من اتفاقه مع منتج آخر من أجل تنفيذ تسجيلات صوتية عبارة عن أغنيات دينية أو ابتهالات دينية مثلاً. ويجوز الاتفاق على تعديل أو تجديد مدة الاستئثار وفقاً لظروف الأطراف ومدى استمرار إقبال الجمهور على هذا النوع من التسجيلات الصوتية.

ويختلف شرط الاستئثار عن شرط الكاتالوج أو القائمة La clause catalouge، إذ بموجب هذا الشرط الأخير يلتزم فنان الأداء بألا يعيد تنفيذ التسجيلات التى سبق تنفيذها لحساب المنتج الأول بهدف النشر أو الإتاحة سواء لحسابه الخاص أو لحساب منتج آخر وذلك خلال مدة معينة.

ومما سبق يتضح أنه إذا كان تنفيذ شرط الاستئثار يفرض على فنان الأداء التزاماً بعمل هو تنفيذ التسجيلات المتفق عليها وعدم منافسة المنتج الأول فإن الشرط الثانى يفرض على فنان الأداء التزاماً بالامتناع عن عمل هو إعادة نشر التسجيلات التى سبق له تنفيذها لحساب المنتج الأول خلال مدة معينة لا يجوز أن تجاوز ١٠ سنوات([1]). والواقع أن شرط الكاتالوج أو القائمة يلزم فنان الأداء –

([1]) TGI Paris, 12 Juillet 1975: RIDA, janv. 1976, p. 134.

وكذلك المنتج الثانى الذى يخالف متعمداً بعدم منافسة المنتج الأول المستفيد من الشرط عن طريق إعادة تنفيذ ونشر ذات التسجيلات التى سبق إنجازها لصالحه. ويترتب على ذلك التكييف أن مخالفة ذلك الشرط يرتب على عاتق فنان الأداء والمنتج الثانى التزاماً بالتعويض عن الأضرار التى تلحق المنتج الأول نتيجة لتلك المخالفة بالإضافة إلى مصادرة النسخ المخالفة([1]). وبمعنى آخر فإن شرط القائمة أو الكاتالوج يعد شرطاً مقيداً للنشاط الفنى سواء لفنان الأداء الملتزم به أو المنتج الثانى الذى قد يتعاقد معه بالمخالفة لذلك الشرط كما أنه يرتبط بتسجيلات تم تنفيذها ونشرها فعلاً أثناء سريان عقد التسجيل الصوتى. وحيث أن هذا الشرط مقرر لصالح المنتج فإن هذا الأخير يستطيع إعفاء فنان الأداء منه بحيث يستعيد حريته فى الإبداع والاستغلال المالى لإبداعاته الصوتية.

ويختلف شرط الاستئثار أيضاً عن شرط التفضيل La clause de préférence ([2]) الذى يلزم فنان الأداء بعدم التعاقد مع الغير – منتج آخر – لذات الغرض الذى أبرم من أجله عقد التسجيل الصوتى وذلك أثناء مدة هذا العقد أو لفترة لاحقة عليه. ويقضى هذا الشرط بأن فنان الأداء خلال مدة معينة يلتزم بأن يقدم للمنتج كافة العروض التى توجه إليه من أى شخص طبيعى أو معنوى والتى ترد على

([1]) CA Paris, 28 janv. 1963: RIDA, avril 1968, p. 110.

([2]) ويطلق على هذا الشرط أيضاً اصطلاح :

Le droit de première option.

تسجيلات مشابهة لتلك التى أبرم من أجلها عقد التسجيل الصوتى. ويتعهد فنان الأداء بأن يعطى الأفضلية للمنتج الأول المستفيد من هذا الشرط إذ أعلن عن رغبته فى ذلك بموجب خطاب موصى عليه بعلم الوصول خلال المدة المتفق عليها. ويبد التمييز بين شرط الاستئثار وشرط التفضيل من حيث أن هذا الأخير لا يجد مجاله للتطبيق إلا بعد إنتهاء عقد التسجيل الصوتى وشرط القائمة أو الكاتالوج حيث أنه لا يرد على تسجيلات نفذها المؤدى أو فنان الأداء بل يرتبط بعروض تلقاها هذا الأخير من منتج آخر. ويضاف إلى ذلك أن مدة شرط التفضيل هى عادة سنة واحدة كما أن المنتج يجب أن يعبر عن رغبته أو قراره الخاص بالاستفادة من هذا الشرط خلال ٣٠ يوماً(١). وإذا كان شرط الاحتكار أو الاستئثار يهدف إلى عدم منافسة المنتج الأول فإن شرط التفضيل يجد تبريره فى حق هذا المنتج فى الاستفادة خلال مدة التفضيل من الشهرة التى أصبح فنان الأداء يحظى بها بفضل استثمارات المنتج السابقة بشأن نشر أو إتاحة تسجيلاته الصوتية السابقة والتى كان لها الفضل فى تلقى فنان الأداء لهذه العروض الجديدة خلال مدة التفضيل(٢). وإذا تم نقل العروض التى تلقاها فنان الأداء للمنتج الأول الذى رفضها بدوره فإن فنان الأداء تحلل من شرط التفضيل عن هذه العروض ويمكنه

---

(1) P.- N. Bouvry, op. cit, n 274, p. 96, حيث يقرر سيادته أن:
"La durée de préférence est le plus souvent d'un an, le producteur disposant généralement d'un délai de 30 jours pour faire connaître sa décision"

(2) TGI Paris, 4 janv. 1974: RIDA, octo. 1974, p. 172.

التعاقد بشأنها مع المنتج الجديد على أن يظل ملتزمـاً بإخطـار المنتـج الأول بكافة العروض الأخرى خـلال مـدة التفضيـل[1] لبيـان قـراره بشأنها على النحو السابق بيانه.

(1) P.- N. Bouvry, op. cit., n 275, p. 96; TGI Paris, 8 juillet 1963: RIDA, avril, n. 56, p. 116.

الخاتمة

المعروف أن القانون هو مرآة المجتمع التى تعكس مبادئه وقيمه وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والتقنيه. ويصدق هذا القول فى مجال دراستنا حيث ترتب على تطور المجتمع فى مجالاته المختلفة ميلاد حقوق جديدة هى الحقوق المعنوية أو حقوق الملكية الفكرية والتى بدأ المشرع المصرى فى حمايتها فعلياً بصدور القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ وتعديلاته. وقد بدأ المشرع من خلال هذا القانون بحماية المؤلف فقط حيث أغفل حماية فئات أخرى جديرة بالحماية وهم أصحاب الحقوق المجاورة وعلى رأسهم فنان الأداء.

وحيث وقعت مصر منذ هذا التاريخ على عدة اتفاقيات دولية تقرر حماية هذه الفئات وحيث تطورت وسائل النشر والإتاحة والاتصال وبدأ فنانو الأداء يتمتعون بتأثير فى المجتمع اتجهت معظم التشريعات إلى حمايتهم وقد كان من بين هذه التشريعات قانون الملكية الفكرية المصرى الحالى رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ الذى قرر صراحة حماية أصحاب الحقوق المجاورة وهم فنان الأداء ومنتجو الفونوجرام والفيديوجرام وهيئات الإذاعة. وإذا كان يحسب لهذا القانون أنه يعد وبحق أول تشريع فى مصر يقرر حماية أصحاب الحقوق المجاورة فقد كنا نتمنى أن يكون أكثر تفصيلاً أسوة بنظيره الفرنسى أو الأسبانى مثلاً فى هذا الشأن. ولم تقتصر الحماية المقررة لفنان الأداء وغيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى على تلك المقررة بموجب التشريعات الداخلية حيث كفلت الاتفاقيات الدولية

العديدة حمايتهم أيضاً ومن ذلك اتفاقية الويبو لسنة ١٩٩٦ بشأن الأداء والتسجيل الصوتى وكذلك التوجيهات الأوروبية المتعددة فى هذا الشأن، ومن خلال دراستنا لحقوق فنانو الأداء حاولنا – قدر الإمكان – بيان علاقة المؤلف بفنان الأداء وتحديد صاحب الحق الذى تكون له الغلبة ويكون له السمو حيث يوجد تعارض بينهما. وقد رأينا أن المشرع الفرنسى كان واضحاً فى هذا الشأن حيث رجح حقوق المؤلف على حقوق فنان الأداء عند التعارض بينهما. كما حاولنا من خلال دراستنا الماثلة أيضاً تمييز فنان الأداء عن غيره من أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى وكذلك عن غيره من الأشخاص الذين يساهمون فى إنجاز العمل الفنى معه كالمخرج ومهندس الصوت ورأينا أن ما يميز فنان الأداء عن هؤلاء هو الطابع الإبداعى لعمله الذى يتمثل فى الأداء أو التمثيل والذى يعكس أو يبرز شخصيته الفنيه ويمثل مرآة حقيقية لها. وقد رأينا أن هذا الطابع الإبداعى الذى يعكس شخصية فنان الأداء هو الذى يميزه عن الفئات الأخرى التى قد تشترك أو تتشابه معه فى بعض النواحى. وقد رأينا أن هذا الأمر هو الذى يبرر الاعتراف لفنان الأداء وحده – دون باقى أصحاب الحقوق المجاورة الأخرى بحق أدبى على إبداعاته سواء كانت فى شكل أداء أو تمثيل. ولعل الطابع الإبداعى لعمل فنان الأداء هو ما استلزم أن يكون شخصاً طبيعياً فى حين يمكن أن يكون باقى أصحاب الحقوق المجاورة أشخاصاً طبيعيون أو معنويون.

وقد حاولنا من خلال تمييز فنان الأداء عن الفئات المشاركة والمشابهة له التوصل إلى تعريفه.

وفى الفصل الثانى من دراستنا حاولنا التعرف على الحقوق الأدبية التى يتمتع بها فنان الأداء سواء من حيث خصائصها وسلطاتها. وقد رأينا أن بعض التشريعات تقرر أبدية الحق الأدبى لفنان الأداء كما فعل المشرع المصرى ومنها ماجعل هذا الحق مؤقتاً بمدة معينة تختلف من دولة إلى أخرى.

ومن حيث سلطات الحق الأدبى الذى يتمتع به فقد رأينا أنه لايتمتع بذات السلطات التى يتمتع بها المؤلف حيث ثار خلاف حول مدى تمتعه بحق الإتاحة أو تقرير النشر وحق السحب والندم وقد ذهب الجانب الراجح إلى أن الاعتبارات العملية تحول دون ذلك حفاظاً على حقوق المؤلف وحقوق باقى فنانو الأداء وكذلك حقوق منتج العمل. على أن تمتع فنان الأداء بحق احترام الاسم والصفة والأداء ليست محل شك أو موضع خلاف إذ لا اعتراض فى الفقه أو التشريع أو القضاء على تمتع فنان الأداء بحقه فى احترام اسمه وصفته واحترام الأداء أيضاً من حيث عدم جواز تعديله أو تشويهه.

وقد خصصنا الفصل الثالث من هذه الدراسة للتعرف على خصائص الحق المالى لفنان الأداء وسلطاته وكذلك لدراسة أحكام أهم العقود التى ترد على الاستغلال المالى لهذا الحق وقد كان اهتمامنا الأساسى من خلال هذا الفصل هو التعرف على سلطات

الحق المالى لفنان الأداء خاصة وأن بعض ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحقه الأدبى وهو ما رأيناه بشأن حق الإذن أو التصريح. وقد حاولنا إلقاء الضوء أيضاً على كيفية تحديد المستحقات المالية لفنان الأداء وصورها حيث تبين لنا أن بعضها يتمتع بصفة الأجر وبالتالى يتمتع بضمانات أجر العامل والتى من أهمها امتياز الأجر الذى يرد على جميع أموال صاحب العمل (المنتج) سواء كانت عقارية أو منقولة.

وفيما يتعلق بعقود الاستغلال التى يمكن أن ترد على الاستغلال المالى للأداء والتمثيل والتى كانت موضوعاً لدراستنا فى المطلب الثالث من الفصل الثالث، فقد بينا بإيجاز القواعد التى تحكم هذه العقود ولعل أهمها ضرورة الكتابة وكذلك ضرورة ذكر بيانات معينة فى العقد وتفسير بنود هذا العقد تفسيراً ضيقاً. وتبين لنا أن بعض هذه العقود – كعقد انتاج المصنف السمعى البصرى – لا يكفى أن تكون مكتوبة فقط بل يجب قيدها فى سجل خاص معد لهذا الغرض حتى يكون هذا العقد نافذاً فى حق الغير. وقد وقع اختيارنا على عقدين من عقود استغلال حقوق فنان الأداء المالية وهما عقد إنتاج المصنف السمعى البصرى حيث ألقينا الضوء على آثار هذا العقد وخاصة على القرينة التى تتقرر لصالح المنتج تجاه فنان الأداء والمؤلف وهى قرينة التنازل. وقد أوضحنا أن المشرع سواء فى مصر أو فرنسا قد أقر هذه القرينة بهدف تشجيع منتج هذا النوع من المصنفات والتى يحتاج إنجازها لمبالغ طائلة. فالواقع أنه لولا تمتع المنتج بتلك القرينة لأحجم عن إنتاج هذه المصنفات فضلاً عن أنه

هو الطرف الأكثر دراية بظروف السوق الفنى وأساليبه. وقد تبين لنا أن هذه القرينة تحقق مصالح أطراف العقد سواء المنتج أو المؤلف أو فنانو الأداء طالما تم الالتزام بإطارها. وقد أوضحنا أن هذه القرينة يمكن استبعادها باتفاق مخالف صريح يرد النص عليه فى العقد وإن كان ذلك نادر الحدوث عملاً بفضل القوة الاقتصادية والتفاوضية التى يتمتع بها المنتج فى مواجهة المؤلف وفنان الأداء.

وقد كان العقد الثانى الذى حاولنا إلقاء الضوء عليه هو عقد التسجيل الصوتى أو ما يسمى بعقد إنتاج الفونوجرام حيث بينا التزامات المنتج المتمثلة فى توفير الإمكانات البشرية والتقنية لتنفيذ التسجيلات الصوتية المتفق عليها سواء كانت فى شكل غناء أو عزف موسيقى أو تلاوة. ويلتزم المنتج أيضاً بالترويج أو الدعاية لهذه التسجيلات الصوتية وباستغلالها تجارياً وفقاً لبنود العقد أو للأعراف المهنية المعمول بها فى هذا الشأن. وبجانب ما سبق فإن المنتج يقع على عاتقه التزاماً جوهرياً آخر هو الالتزام بدفع المقابل المالى المتفق عليه إلى فنان الأداء بالقدر المتفق عليه وكذلك بالكيفية وفى المواعيد المتفق عليها.

وحيث أن عقد التسجيل الصوتى هو أحد العقود التبادلية الملزمة للجانبين فقد كان طبيعياً أن يلقى على عاتق فنان الأداء ببعض الالتزامات وهى الالتزامات بإنجاز التسجيلات الصوتية المتفق عليها بالعدد المحدد وفى الميعاد والمكان المتفق عليهما،

وفضلاً عن ذلك يلـتزم فنـان الأداء بـاحترام شـرط الاسـتئثار وكذلـك شرط القائمة أو الكاتالوج على النحو الذى بيناه فى هذه الدراسـة كـل ذلـك فـى إطـار مـن التعـاون وحسـن النيـة بمـا يحقـق مصـالح كافـة أطراف العقد سواء كانت مالية أو أدبية.

وبعد ...

فقد كانت تلك الدراسة هى محاولة متواضعة فـى مجـال شـائك بالغ الصعوبة والتعقيد فإذا كنا قد وفقنا فذلك فضـلاً مـن اللـه ونعمـه أما إذا كانت الأخرى فقد كفانا شـرف محـاولـة وضعـه لبنـة فـى هـذا الصرح وإضاءة الطريق لمن يحاول أن يدلى بدلوه فـى هـذا المجـال الدقيق والذى يستحق اهتمام الفقهاء والباحثين.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

Liste d'Abréviations قائمة المختصرات

ALAI ... Association Littéraire et Artistique Internationale.

Al : ....Alinéa.

Ann........ Annales de la propriété Industrielle, Artistique et Littéraire, (anciennement Recueil Pattaile).

ann. ....Annexe.

Art. ....Article.

BEDA:...............Bureau égyptien du Droit d'Auteur.

Bull .... Bulletin.

Bull. civ........Bulletin des arrêts de la cour de cassation chambre civile

Bull. Dr. d'auteur ....Bulletin du droit d'auteur (UNESCO).

Bull. SACEM................ Bulletin de la jurisprudence de la SACEM.

CA...Cour d'Appel.

Cah. Dr. auteur ....Cahiers du droit d'auteur.

Cass. 1er civ. ....Cour de Cassation, première chambre civile.

Cass. com. ....Cour de cassation, chambre commerciale.

Cass. crim. ....Cour de cassation, chambre criminelle.

ch .... Chambre.

Chron. ....Chronique

C. m. .... Cour mixte.

comp .... Comparer.

Concl. .... Conclusion.
c /..: .... Contre.
CPI ....Code de la Propriété Intellectuelle (France).
DH................................... Dalloz hebdomadaire.
DP..................................... Dalloz périodique.
DS.......................................Recueil Dalloz Sirey.
Doc. Parl. .... Documents parlementaires.
Déb. Parl.. .... Débats parlementaires.
Dr. auteur .... Droit d'auteur.
éd. .... Édition.
égal. ....Également.
Eod. loc .... eodem loco.
Fasç. .... Fascicule.
GP ....Gazette du palais.
Gaz. Trib. ....Gazette Tribunaux.
Ibid .... Ibidem (au même endroit).
IR. .... Informations Rapides.
Infra .... Au- dessous.
JCP ....Juris - Classeur périodique : La semaine juridique.
J.O .... Journal Officiel. (lois et décrets).
J – .Cl .... Juris- Classeur.
Juris- Data .... Juris – Data (banque de données juridiques).
LGDJ .... Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence.
n° ....Numéro.
obs ....Observation.

OMPI. ....Organisation Mondial de la Propriété Intellectuelle.

op. cit ....Opus citus (référence précitée).

p ....Page.

§ ....Paragraphe.

Pat .... Pataille (annales de la propriété industrielle).

Petites affiches ....Petites affiches.

PIBD .... Propriété Industrielle – Bulletin de documentation.

précit. ....Précité.

Rép. civ Dalloz. .... Dalloz (encyclopédie)

RIDA .... Revue Internationale du Droit d'Auteur.

RTD civ. .... Revue Trimestrielle du Droit civil.

RTD com.....Revue Trimestrielle du Droit commercial et de droit économique.

S ....Recueil Sirey.

SACEM. .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique. (France).

SACERAU .... Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la République Arabe Unie (Égypte).

Somm........... ....Sommaire..

s ....Suivant.

Supra .... Au- dessus.

T ....Tome.

Trib. civ. .... Tribunal civil.

Trib. com. .... Tribunal de commerce.

Trib. I ....Tribunal d'Instance.

TGI. ....Tribunal de Grande Instance.

Trib. M ....Tribunal mixte.

V°. ....Voir.

vol. ....Volume

قائمة المراجع

أولا : المراجع باللغة العربية :

١- المراجع العامة:

١-د/أحمد سويلم العمرى: حقوق الإنتاج الذهني- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

٢-د/ أبو اليزيد على المتيت : الحقوق على المصنفات الأدبية والفنية والعلمية-ط١-منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٧.

٣-د/ جمال محمود الكردي-د/هشام محمد خالد : محاضرات في تشريعات الإعلام-طنطا ٢٠٠٢-٢٠٠٣ بدون ناشر.

٤-د/ جودي وانجر جوانز وآخرون : الملكية الفكرية- المبادئ و التطبيقات- ترجمة أ/ مصطفى الشافعي- مراجعة د/ حامد طاهر- شركة ناشان اسوسيتس ٢٠٠٣.

٥-د/ حمدي عبد الرحمن أحمد : مقدمة القانون المدني- الحقوق والمراكز القانونية-بدون ناشر ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

٦-د/ عبد المنعم فرج الصده : محاضرات في القانون المدني- حق المؤلف في القانون المصري- معهد البحوث والدراسات العربية- جامعة الدول العربية ١٩٦٧.

٧-د/ عبد الله مبروك النجار : الحماية المقررة لحقوق المؤلفين الأدبية في الفقه الإسلامي والقانون الوضعي -دراسة مقارنة- ط١--دار النهضة العربية ١٩٩٠.

٨-د/ فتحي الدرينى وآخرون : حق الابتكار في الفقه الإسلامي- ط٣ مؤسسة الرسالة-بيروت ١٩٨٤.

٩-د/ محمد حسام محمود لطفي : المرجع العملي في الملكية الأدبية والفنية في ضوء آراء الفقه وأحكام القضاء- الكتاب الرابع - دار النهضة العربية ١٩٩٩.

١٠- د/ محمد حسين منصور : نظرية الحق-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٤.

١١- د/ محمد عبد الظاهر حسين : حق التأليف من الناحيتين الشرعية والقانونية-وفقا لقانون حماية حقوق الملكية الفكرية رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢-دار النهضة العربية ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

١٢-د/ محمد مختار القاضي : حق المؤلف النظرية العامة- مكتبة الأنجلو المصرية الكتاب الأول والكتاب الثاني ١٩٥٨.

١٣- د/ نواف كنعان : حق المؤلف- النماذج المعاصرة ووسائل حمايته-ط٢- مؤسسة الرسالة عمان ١٩٩٢.

٢- المراجع المتخصصة:

١- د/ إبراهيم أحمد إبراهيم : الحماية الدولية لحق المؤلف- دار النهضة العربية ١٩٩٢.

٢-د/ إبراهيم أحمد إبراهيم : التجارة الإلكترونية والملكية الفكرية-مجلة المحاماة-العدد الأول ٢٠٠١- ص ص ٥٩١ : ٥٩٦.

٣-د/ أسامة أحمد بدر : بعض مشكلات تداول المصنفات عبر الإنترنت-دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٤-د/ أحمد لعرابة : أوضاع حق المؤلف والحقوق المجاورة في الوطن العربي في إطار التشريعات العربية و الدولية- المنظمة العربية للتربية والثقافة- تونس ١٩٩٩.

٥- د/ جمال محمود الكردي : حق المؤلف في العلاقات الخاصة الدولية والنظرة العربية والإسلامية للحقوق الذهنية في منظومة الاقتصاد العالمي الجديد-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٣.

٦- د/ حسن حسين البراوى: الحماية القانونية للمأثورات الشعبية (الفلكلور - المعارف التقليدية) في ضوء قانون حماية حقوق الملكية الفكرية-دراسة مقارنة-دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

٧-د/ حسن حسين البراوى : المصنفات بالتعاقد- النظام القانوني للمصنفات التي تعد بناء على طلب أو بمقتضى عقد العمل- دراسة مقارنة - دار النهضة العربية ٢٠٠١.

٨-د/ سعيد جبر : الحق في الصورة - دار النهضة العربية - ١٩٨٦.

٩-د/ عاطف عبد الحميد حسن : السلطات الأدبية لحق المؤلف-من القانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ وتعديلاته بشأن حماية حق المؤلف إلى القانون رقم ٨٢ لسنة ٢٠٠٢ بإصدار قانون حماية حقوق الملكية الفكرية- دار النهضة العربية ٢٠٠٢.

١٠-د/ عبد الله الخشروم : أثر انضمام الأردن إلى منظمة التجارة العالمية (WTO) في تشريعات الملكية الصناعية والتجارية الأردنية- مجلة الحقوق-العدد٢-السنة ٢٦-يونيو ٢٠٠٢- ص ص ٢٦٥: ٣٢٦.

١١- د/ عبد الحفيظ بلقاضي : مفهوم حق المؤلف وحدود حمايته جنائيا- دراسة تحليلية نقدية- دار الأمان للنشر والتوزيع - الرباط ١٩٩٧.

١٢- عبد الله شقر ون : حق المؤلف في الإذاعة والتليفزيون- منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية ١٩٨٦.

١٣- د/ عبد الرشيد مأمون شديد : الحق الأدبي للمؤلف - النظرية العامة وتطبيقاتها- دار النهضة العربية ١٩٧٨.

١٤- د/ عبد الرشيد مأمون شديد : أبحاث في حق المؤلف- دار النهضة العربية ١٩٨٦.

١٥-د/ فكتور نبهان : الاتفاقية العربية حول حقوق المؤلف لعام ١٩٨١ مقترحات للتعديل في ضوء تطور القانون الدولي لحماية حق المؤلف والحقوق المجاورة-المنظمة العربية للتربية والثقافة- مجلد ٤٢-عدد ١، ٢ -مارس-يوليو تونس ١٩٩٩.

١٦-د/ محمد السعيد رشدي : حماية الحقوق المجاورة لحق المؤلف- دراسة في القانون المقارن- مجلة الحقوق-السنة ٢٢- العدد ٢- يونيو ١٩٩٨-ص ص ٦٤٩: ٦٧٧.

١٧-د/ محمد حسام محمود لطفي : حق الأداء العلني للمصنفات الموسيقية-دراسة مقارنة بين القانونين المصري والفرنسي- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

١٨- د/ محمد حسام محمود لطفي : تحديد المسئول عن دفع حقوق الأداء العلني لموسيقى الأفلام السينمائية- مجلة البحوث القانونية والاقتصادية- حقوق القاهرة (فرع بني سويف)- السنة الأولى-عدد١-يناير ١٩٨٦.

١٩- د/ محمد حسين منصور : المسئولية الإليكترونية-دار الجامعة الجديدة ٢٠٠٣.

٢٠- د/ محمد سامي عبد الصادق: حقوق مؤلفي المصنفات المشتركة-ط١- المكتب المصري الحديث- ٢٠٠٢.

٢١-د/ محمد شتا أبو سعد : حق المؤلف و الحقوق المجاورة في إطار حقوق الملكية الفكرية- المجلة الجنائية القومية -عدد خاص عن حق المؤلف ١٩٩٩.

٢٢- د/ مصطفى عبد الحميد عدوى : الاستعمال المشروع للمصنف في قانون حماية حق المؤلف دراسة مقارنة بالقانون الأمريكي-١٩٩٦- بدون ناشر.

٢٣-منير زاهران : تسوية المنازعات الخاصة بالملكية الفكرية- مجلة المحاماة-العدد ١-٢٠٠١-ص ص ٥٧١ : ٥٨٥.

٢٤-ياسر محمد حسن : ماهية الملكية الفكرية و المنظمات الدولية التي تدير حماية الملكية الفكرية- مجلة المحاماة- العدد ١-١-٢٠٠١- ص ص ٥٨٣ : ٥٩٠.

ثانيا : المراجع باللغة الفرنسية:

١-المراجع العامة :

Berenboom : Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd., Larcier, Bruxelles 1997.

A. Bertrand : Le droit d'auteur et les droits voisins, 2ème éd
Dalloz, 1999..,

C. Colombet : Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde approche de droit comparé, 2ème éd., Litec, 1992.

C. Colombet: Propriété littéraire et artistique et droits voisins, 9ème éd., Dalloz, 1999.

Ch. Debbasch et autres : Droit des médias, Dalloz 1999.

Ch. Debbasch : Droit de l'audiovisuel, 4ème éd., Dalloz 1995.

H. Desbois : Le droit d'auteur en France, 3ème éd., Dalloz, 1978.

F. Dessemontet : Le droit d'auteur, Cedidac, Lausanne 1999.

B. Edelman : Droit d'auteur, et droits voisins, Dalloz, 1993.

Francon : Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, les Cours de droit, Paris 1999.

P. Y. Gautier : Propriété littéraire et artistique, 3ème éd., mise à jour, Puf, 1999.

I. Gougé et autres : Droit d'auteur et droits voisins, juridique, fiscal, social à jour au 1er septembre 1996, éd. Francis- Lefebvrie.

X. Linant de Bellefonds : Droits d'auteur et droits et droits voisins, propriété littéraire et artistique, Encyclopédie Delmas pour la vie des affaires, 2ème éd., Delmas, 1997.

A. Lucas : Droit d'auteur et numérique, Litec, 1998.

et **H. - J. Lucas** : Traité de la propriété littéraire et artistique, 2ème ed., Litec, 2001

Y. Marcellin : Le droit français de la propriété intellectuelle, Cedat, 2001.

E. Pierrat : Le droit d'auteur et l'édition, Éditions Cercle de la Librairie. 1998.

R. Plaisant : Le droit des auteurs et des artistes-exécutants, Delmas, 1970.

Recht : Le droit d'auteur une nouvelle forme de la propriété LGDJ,1969.

P. Sirinelli : Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Mém. Dalloz, 1992.

ثانيا : المراجع المتخصصة :

P. Adda : Théorie générale des droits voisins, thèse, Paris 1979.

A. Bensoussan : Le multimédia et le droit, 2ème éd., Hermes, 1998.

R. Badenter : Le droit de l'artiste sur son interprétation (l'arrêt furtwaengler : JCP., 1964-I-1844.

Baillod : Le droit de repentir, RTD civ. 1984, p. 227 et s.

A. Bertrand : La musique et le droit de Basch à l'Internet, Litec 2002.

B. Bertrand : Le droit à l'image et la vie privé, Litec 1999.

V. Blanco- Labra : La convention de Rome : un mariage à trois? : Bull dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4, pp. 17 à 19.

P.- M. Bouvery, Les contrats de la musique, IRMA 2001.

Calace de Ferluc : La protection des droits des artistes interprétés ou exécutants : Les Petites Affiches , 19 septembre 1978, n. 106, p. 11.

Ch. Caron : Abus de droit et droit d'auteur, thèse, Litec, 1998.

Castelain : Les droits des artistes – interprétés et exécutants : RIDA 1986, n. 128, p. 47 à 65.

S. **Cavalié** : Le problème de droit d'auteur et de droits voisins liés à la Reproduction œuvres par magnétophone et magnétoscope en droit français des et dans les Conventions internationales thèse, Paris 1984.

P. **Chesnais** : Droits voisins du droit d'auteur, droits des producteurs de phonogrammes, J.- Cl., prop. litt. et art., 11- 1996, fasc. 1440.

P. **Chesnais** : Producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprise de Communication audiovisuelle : RIDA –2-1986 ,pp. 67 à 111.

P. **Chesnais** : La copie privé, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre, Libraires techniques 1986, pp. 143 à 155.

P. **Chesnais** : L'acteur, Paris, Librairies Techniques 1957.

C. **Colombet** : Les droits voisins, *in* colloque de l'IRPI, Paris 21-22 novembre 1986, Libraires techniques 1986, pp. 125 à 141.

X. **Daverat** : L'artiste –interprète, thèse, Bourdeaux I, 1990.

X. **Daverat** : Droit voisin de droit d'auteur, droits de l'artiste –interprète, J.-Cl. prop. litt. et art., 5-1994, fasc. 1430.

X. **Daverat** : L'impuissance et la gloire, remarques sur l'évolution contemporaine du droit des artistes-interprétés : D. 1991, pp.93 et s.

X. Daverat : Drois voisins du droit d'auteur, nature des droits voisins, J.Cl. prop. litt. et art. 5-1995, fasc. 1410.

X. Daverat : Droits voisins du droit d'auteur, histoire des droits voisins, J. Cl prop. litt. et art. 5- 1996, fasc. 1405.

Debonne – Penet : Le statut juridique des artistes du spectacle : D. 1980, chron., p. 17.

H. Desbois : Droit d'auteur et droits des artistes exécutants : D. 1964, chron., p. 247.

H. Desbois : La protection de des artistes- interprétés ou exécutants en France, Mélanges Kayser, presse université d'Aix -Marseille, p. 351.

H. Desbois : Les droits dits voisins du droit d'auteur, Mélanges R.

Savatier, Dalloz 1965, p. 249.

H. Desbois, A. Françon et A. Krever :Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Dalloz 1976.

X. Desjeux : La convention de Rome, étude de la protection des artistes interprétés ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de Radiodiffusion, Thèse, Paris 1966.

C. Doutrelepont : Le droit moral de l'auteur et le droit communautaire, Thèse, Bruylant, Bruxelles, 1997.

B.Edelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté d'échanges, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1810.

B. Ėdelman : Droit d'auteur et droits voisins dans la liberté de concurrence, J. Cl. prop litt. et art. 5-1993, fasc. 1820.

B. Edelman : Enquite sur le droit moral des artistes interprétés : D. 1999, chron., p. 240.

A. Françon : Les sanctions pénales de la violation du droit moral,

Mélanges en l'honneur de J.– J. Burst, Litec, 1997, pp. 171 à 180.

Françon : Les droits sur les films en droit international privé, travaux du comité française de droit international privé, ann. 32 à 34, 1971 à 1973, Dalloz 1973, p. 39 à 69.

Françon : Artiste interprète et artiste de complément : RTD com., Dalloz 1999, pp. 869 à 871.

Françon : Faut- il réviser la convention de Rome sur les droits voisins : Bull. dr. d'auteur, 1991, V. 25, n. 4.

Françon : La protection internationale des droits voisins : RIDA janvier 1974, pp. 407 à 477.

Foulquier Le Bogrgne de la Tour : Les droits des artistes –interprétés et Exécutantstm, Thèse, Paris II, 1975.

Y. Gaubiac : Les caractéristiques de la redevances versée aux artistes - interprétés au titre des droits

voisins, Mélanges en l'honneur de A. Françon, Dalloz 1995, pp. 175 à 184.

V. **Gaudeux** : Exterminé et droits voisins en droit français, thèse, Paris 1991.

Gobain : Les artistes – interprétés, collecteurs et éditeurs de musique folklorique, RIDA 1983, n. 115.

Gotzen : Les droits d'auteur et les droits voisins, *in* L'avenir de la propeiété intellectuelle, Libraires Techniques 1993, pp. 75 à 88.

J.-M. Gueguen : Les droits des artistes – interprétés ou exécutants sur leurs prestations en droit français, Thèse, Paris 1986.

Gavin : Vers une sanction pénale du droit moral, RIDA avril 1961, pp. 3 à 17.

Geller : La protection de l'artiste musicien, interprète ou exécutant en Suisse, thèse Lausanne 1980.

Y. Gendeau : Le droit de reproduction et l'Internet, RIDA oct. 1998, n. 178 ,pp. 3 - 81.

Huet – Weiller : La protection juridique de la voix humaine : RTD. civ., 1982, p. 497 et s .

Ionesco : Le droit de repentir de l'auteur, RI DA janv. 1975, n. 83, pp. 21- 55.

Klaver : Les éditeurs et leurs droits, Dr. d'auteur, juin 1987, n. 6, p. 222 – 225.

Krever : La loi du 3 juillet 1985 et la protection des étrangers : RIDA 1987, n. 133, pp. 3 à 39.

Krever : Les aspects internationaux des droits voisins : RIDA janvier 1989, n. 139, pp. 3 à 7.

Ph. Le Chevalier : Le statut juridique du metteur en scène, thèse, Paris 1989.

Lucas : L'assiette de la rémunération proportionnelle due par l'éditeur, D. 1992, I, chron, pp. 269 à 273.

Masouye : Les droits des artistes –interprétés ou exécutants dans la convention de Rome : RIDA mai 1965, p. 161 et s.

T. Mollet – Vieville : La loi du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits voisins : G.P. 1985-II-p. 580.

P. Olagnier : Le droit des artistes –interprétés et exécutants, LGDJ., 1937.

Perret : Les droits voisins *in* la nouvelle loi fédérale sur le droit d'auteur, travaux de la journée d'étude organisée par le Centre du droit de l'entreprise le 13 mars 1993 à l'université de Lausanne 1994.

R. Plaisant: La loi n. 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprétés, des producteurs de phonogrammes et de Vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle : JCP. 1986-éd. G. –I-3230.

R. Plaisant : Abus de droit et droit moral : D. 1993, chron, 21, pp. 97- 102.

M.-A. Poulain : Le statut juridique de l'artiste de spectacle : Les Petites Affiches, 29 juillet 1992, n. 91, p. 30.

J. - P. Roger : Le droit de retrait ou de repentir dans la loi du 11 mars 1957, Thèse, Paris 1963.

N. Rouart : Le contrat d'édition musicale, Thèse, Paris 1967.

M. Saint-Jours : Le statut juridique des artistes du spectacle et des mannequins : D. S. 1970, chron., p. 17.

Sarraute et **M. Gorline** : Le droit moral de l'acteur de cinéma sur son interpretation : G.P.1959, doct., p. 63.

Strömholm : Le refus par l'auteur de livrer une œuvre de l'esprit cédé avant achèvement, " étude sur le droit de divulgation" de la loi du son 11 mars 1957, Hommages à H. Desbois, Dalloz, 1974, pp. 73 – 88.

P. Tafforeau : Le droit voisin de l'artiste interprète d'œuvre musicale en droit français, thèse , Paris 1994.

M. Toulemon : Le droit de l'interprète : RTD. Comm. Dalloz 1965, p. 17 ets.

M.-A. Tournier : L'auteur et l'artiste interprète ou exécutant : RIDA Juillet 1960 p. 53 et s .

L.-S. Tremblay : Le droit des artistes- interprétés ou exécutants *in* nouvelle technologie et propriété , acte de colloque tenu à la faculté de droit de l'Université de Montréal, les 9 et10 novembre 1989, Litec , pp. 31 à 42.

J– .M. Vincent : Le droit des artistes interprétés un droit de propriété intellectuelle méconnu et

respecté: Cah. dr. d'auteur, septembre 1988, n. 8,pp. 1 et s.

J– .**M. Vincent** : Le *play- back.* Utilisation passée et future des enregistrements sonores pour l'accompagnement artistes se produisant à la television : GP 1988, II doct., p. 528 et s.

I. **Wekstein,** Droits voisins du droit d'auteur et numérique, Litec 2002.

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة